МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР

РЯЗАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ПЕНЗЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ В. Г. БЕЛИНСКОГО

ТРУДЫ КАФЕДРЫ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

Ученые записки. Том 123
Серия филологическая

Пенза—1972

ПЕНЗЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ им. В. Г. БЕЛИНСКОГО

Ученые записки. Серия филологическая. Том 123.

1972 год.

К. Д. Вишневский.

РУССКАЯ МЕТРИКА XVIII ВЕКА

I.

Стиховая речь — явление очень сложное и многогранное. Для того, чтобы проникнуть в существо ее внутренних закономерностей, необходимо изучить всю совокупность аспектов и составляющих стиховую речь элементов. Но это возможно лишь после того, как будут достаточно изучены частные проблемы и накоплен достаточный материал.

В трудах выдающихся русских ученых многие стороны стиховой речи подверглись тщательному и глубокому исследованию. В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Востоков, Ф. Корш, А. Соболевский, Л. Майков, В. Брюсов, А. Белый, В. Эйхенбаум, В. Жирмунский, Ю. Тынянов, Б. Томашевский, Л. Тимофеев, М. Штокмар, Б. Ярхо, Г. Шенгели, Л. Гроссман, С. Бонди, И. Розанов, В. Холшевников, С. Бобров, М. Гаспаров заложили фундаментальную основу русского стиховедения. Их дополняют многочисленные работы, опубликованные в периодике, коллективных сборниках, ученых записках, хотя и не специально стиховедческие, но содержащие ценные и интересные наблюдения над стихом. Все это вместе представляет собой большой и чрезвычайно ценный материал по теории и истории русского стиха.

Вместе с тем далеко не все проблемы стиховедения получили достаточно полное освещение. Существует еще много не до конца ясного, требующего более детального, пристального рассмотрения, конкретного анализа. Достаточно сказать, что у нас еще нет достоверных, основанных на солидной статистике данных относительно частотности употребления русскими поэтами тех или иных метрических или строфических форм — такой материал имеется лишь по отдельным авторам.

Развитие всех областей человеческого знания в настоящее время доказывает, что многие интереснейшие и важнейшие открытия совершаются на стыке различных наук в результате проникновения на соседнюю «заповедную» территорию. Новые веяния не миновали и филологов; наука о стихе стала тесно соприкасаться с лингвистикой, психологией, физиологией, изучением механизмов речи; весьма интересным оказалось применение в стиховедении некоторых элементов математического анализа (школа академика А. Колмогорова). В результате этого процесса многие разделы стиховедения приобретают большую автономию, а это, в свою очередь, ведет к более пристальному анализу конкретных частных проблем, что совершенно необходимо для дальнейших обобщений и теоретического осмысления вопросов стихосложения.

Настоящее исследование рассматривает метрические формы XVIII века. Выяснению подлежат следующие вопросы: 1/Общее состояние стихотворной техники, начиная с реформы Тредиаковского-Ломоносова, 2/ Наличие или отсутствие определенных метрических форм в поэтическом репертуаре XVIII века, 3/Последовательность появления этих форм и 4/Проблема жанрового прикрепления метрических форм в рассматриваемый период.

Элементы, связанные с нюансировкой стиха — интонационные особенности и синтаксическая структура, распределение ударений внутри стихотворных строк одного метра являются предметом исследования на другом уровне и не могут быть рассмотрены в данной работе.

Изученный и систематизированный материал творчества 25-ти стихотворцев XVIII века позволяет дать, как индивидуальную характеристику особенностей стиха рассматриваемых поэтов, так и общую оценку стихотворной техники тогдашней эпохи. Не безразлично, кто, когда и какие формы стиха ввел

в практику: это и есть история развития стихосложения, важная часть истории развития русской поэзии. Значительный объем исследованного материала — более 6000 стихотворных произведений, составляющих около полумиллиона стихотворных строк, позволяет с большей или меньшей уверенностью экстраполировать полученные данные на весь рассматриваемый период.

2.

Систематизация и классификация — необходимое средство познания мира. Любая наука, прежде, чем анализировать и осмыслять материал, приводит его в систему и ищет общие закономерности. Абстрагируясь на первых порах от частностей, пусть даже немаловажных, мы легче обнаруживаем и постигаем общие законы.

В отношении стихотворных размеров, употреблявшихся поэтами XVIII века нет точных суммированных и систематизированных данных. Многочисленные исследования поэзии русского классицизма и сентиментализма, как правило, останавливают свое внимание на произведениях, где использованы были, главным образом, ямбические размеры, чаще всего четырехстопный и шестистопный ямб. Образцы иных метров редко попадают в поле зрения исследователей; столь же редко они фигурируют в переизданиях произведений поэтов XVIII столетия.

Это было одной из причин того, что в нашем представлении XVIII век оказался чрезвычайно обедненным, как в метрическом, так и в строфическом плане. Создалось устойчивое впечатление, что в тогдашней поэзии господствует александрийский стих, причем не только в драматургии, где это господство неоспоримо, хотя и не абсолютно, но и в эпических и лирических жанрах.

Такое впечатление поверхностно и обманчиво.

Разумеется, отрицать весьма значительный удельный вес александрийского стиха, а тем более, ямбических размеров вообще, не приходится. Действительно, ямбы достигают 83% всех стихотворных строк. Но этот высокий показатель обусловлен тем, что львиная доля ямбических стихов падает на драматические произведения, как правило, очень громоздкие, нередко достигающие объемом 2—3 тысяч стихотворных строк.

Если же иметь в виду количество произведений, то процент ямбов снижается до 82%. Это означает, что для пятой

части всей стихотворной продукции поэты искали и находили иные метрические ходы. Это означает, что из 6 тысяч учтенных стихотворных произведений 1200 написаны иными, не ямбическими размерами. Такое количество вполне заметно на общем ямбическом фоне и убедительно опровергает представление об однообразии тогдашнего стиха.

Каждый из стихотворцев по-разному, в соответствии со своей индивидуальной творческой манерой, использует те или иные метры. Здесь имеют значение и жанровые особенности творчества, и влияние современников, и иные, часто еще более субъективные причины. Так, ямбический, по преимуществу, характер творчества Ломоносова тесно связан с его теоретической позицией и ориентацией на немецкий ямбический стих; Тредиаковский, пришедший к реформе стихосложения другими путями, дал более разнообразный метрический реестр. Другие же или просто шли за корифеями, безоговорочно принимая опыт своего учителя и используя немногочисленные хорошо разработанные формы, или, порой, пускались в экспериментаторство и изобретали, как мы увидим, весьма экзотические метры.

Характеризуя общее состояние стиховой культуры начала XVIII века, С. М. Бонди писал: «Если наши советские поэты бьются в поисках формы и средств для выражения нового и грандиозного материала нашей действительности, то все же у них есть богатейшее наследство прошлого, на которое они могут опираться, — и прежде всего язык и стих, виртуозно разработанные писателями XIX века. Ничего подобного не видели за собой поэты начала XVIII века. Ни на какую литературную традицию они опираться не могли; то, что было в прошлом, справедливо рассматривалось ими как непригодное для подражания и использования. С этой традицией они решительно рвали, видели себя зачинателями нового.»[1]

Это утверждение не совсем точно в отношении теоретической базы, которую зачинатели нового силлаботонического стихосложения подводили под новую практику: и Тредиаковский, и Ломоносов, а позже и другие, очень часто ссылались на традицию и дух русского народного стиха, который, якобы, послужил образцом для реформы, а в дальнейшем питал поиски новых форм. Они и в самом деле пытались использо-

---

[1] С. Бонди. Тредиаковский — Ломоносов — Сумароков. — В кн.: Тредиаковский. Стихотворения. Л., 1935, стр. 10.

вать этот опыт — и Тредиаковский в своих экспериментах с безрифменным стихом, и Сумароков с его загадочными имитациями народных песен, и Капнист в поисках «русского гекзаметра», и Львов в своих стилизациях, и Радищев в «Песнях исторических». Однако эти попытки оказались малопродуктивными. Восемнадцатому веку не удалось разгадать тайну строения народного стиха.

В последующие годы многое делает в этом направлении Востоков в «Сербских песнях»; нельзя отбрасывать многочисленные опыты Дельвига, а также Рылеева и Бестужева в их агитационных песнях. Но только Пушкин и Лермонтов сумели гениально почувствовать и тонко воспроизвести ритмическую основу народной тоники. Однако же окончательного и общепринятого осмысления принципов структуры народного стихосложения мы не имеем до сих пор. Нечего и говорить, что рассуждения о «стихосложении Гипербореян» и «камчадалов» были основаны на чистейшей фантастике, так как ни по уровню филологических знаний, ни по имевшемуся в его распоряжении материалу XVIII век не был готов к глубокому научному анализу памятников древней литературы и устного творчества.

Следовательно, С. М. Бонди прав и за спиной у зачинателей новой просодической системы не имелось никакой опоры. Все нужно было делать заново, самостоятельно. Конечно, существовал довольно хорошо разработанный силлаботонический немецкий стих, и зачинатели реформы русского стихосложения использовали его опыт. Но опыт этот был все-таки чужой, иноязычный; его приходилось приспосабливать, подгонять под специфику русской речи и русской грамматики, что не всегда получалось достаточно органично.

Точно также немногое мог дать довольно богатый опыт русской силлабической поэзии, коль скоро и Тредиаковский, и Ломоносов, и Сумароков сознательно ломали правила и предписания школьных пиитик. И дело вовсе не в том, что природа силлабики очень уж далеко отстоит от природы силлаботонического стиха; непреодолимого водораздела между ними нет; до определенного момента некоторые элементы силлабики продолжали сосуществовать с новыми способами организации стиха. Но с развитием силлаботоники новая просодическая система быстро исчерпала то, что можно было перенести из силлабического стиха и далее появление каждой новой формы, каждого нового элемента было открытием.

До сих пор в стиховедении не решен окончательно вопрос о приоритете в создании силлаботонической системы. Одни отдают пальму первенства автору «Нового и краткого способа» (С. М. Бонди), другие — автору «Письма о правилах российского стихотворства» (Б. В. Томашевский, Л. В. Пумпянский). Л. И. Тимофеев, как бы примиряя эти точки зрения, считает, что «Новая система ритмики была в основном дана Тредиаковским, а новая система стиха — Ломоносовым»[1]. Наконец, существует точка зрения В. Н. Перетца, считавшего, что честь открытия принадлежит Э. Глюку и И.—В. Паусу.

Дело, разумеется, не просто в том, чтобы установить, кто сказал первым силлаботоническое «Э». Да и установить это, как обстоятельно показал Л. И. Тимофеев, чрезвычайно трудно, ибо технические элементы постепенно накапливались в недрах силлабики.[2] У кого из авторов — Симеона Полоцкого, Спарвенфельда или Пауса таких элементов больше — не так уж и важно. Мы постоянно сталкиваемся с целыми периодами правильно организованной в ритмическом отношении речи прозаических художественных произведений — это не дает нам никаких оснований говорить о вторжении стиха в прозаический текст, ибо по законам языка в нем вполне естественна и ритмическая упорядоченность, возникающая стихийно и епорадически.[3]

Да, Глюк и Паус действительно писали вирши, звучание которых близко к звучанию силлаботонических стихов. На этом основании акад. В. Н. Перетц писал: «Главной заслугой

---

[1] Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. ГИХЛ, 1958, стр. 328.

[2] Там же, стр. 309—339.

[3] С. Бобров приводит примеры «самородных анапестов в прозе Пушкина, Тургенева, Толстого и Чехова — 700 трехстопных анапестов на 30000 слов — процент весьма высокий! (См. его статью «Теснота стихового ряда» в журнале «Русская литература», 1965, № 3, стр. 113). Это явление характерно не только для художественной прозы. Так, В. Шкловский приводит курьезный, но очень любопытный пример: «Маяковский говорил, что он вообще размеров не знает, но что, вероятно, хорей — это фраза:

Магазин и мастерская щеток и кистей,

а ямб:

Оркестр музыки играет
По вторникам и четвергам...»

(В. Шкловский. Жили-были. «Советский писатель», М., 1964, стр. 278)

их, не замеченной ни ими самими, ни их современниками, конечно, является опыт перестройки русского стиха по тонической системе, давно уже нашедшей применение в немецкой поэзии, и внесение массы разнообразных форм строфы»[1]. Далее исследователь перечисляет их — это «тринадцать хореических, тридцать девять ямбических и шестнадцать смешанных, не считая мелких надписей и неудачных переводов, итого 68 разнообразных форм. Едва ли кто из поэтов — переводчиков, не говоря уже об оригинальных писателях, внес столько разнообразия в русское стихосложение».[2] Как видим, оценка деятельности и заслуг Глюка и Пауса дается исключительно высокая.

Более того, В. Н. Перетц пытается доказать, что Тредиаковский заимствовал у них главные положения своего трактата и даже практически применил многие открытые ими формы.

На первый взгляд аргументы исследователя кажутся вполне убедительными. В самом деле, разве не вполне «силлаботонически» выглядят такие, например, строки:

Мир устроит, управляет,
А война все разоряет.
Что мир носит? Всим покров.
А война что? Огнь и кровь.

Это самый настоящий четырехстопный хорей. А вот ямб:

Едину богу буде честь
И похвала сердечна.
Отныне бо нам бедства несть,
Но радость вековечна..

Первый отрывок — перевод Паусом Псалма 24, второй — перевод Глюком Псалма 41. Мы обнаружим среди других переводов массу ямбических и хореических стихов от двухстопных до шестистопных и даже дактили и амфибрахии. Среди этого обильного материала более 50 переводов принадлежит Глюку и не менее — Паусу; перед нами самые разнообразные строфы от четверостишия до прихотливого тринадцатистишия. Оба автора щедро применяют самую разнообразную ката-

[1] В. Н. Перетц. Историко-литературные исследования и материалы. т. III. Из истории развития русской поэзии XVIII века. СПб., 1902, стр. 298.

[2] Там же, стр. 341.

лектику — мужскую, женскую, дактилическую, как в чистом виде, так и в сочетаниях, различные способы комбинации рифм. Казалось бы, силлаботоническая система зафиксирована огромным богатством примеров.

И все-таки это не так.

Во-первых, перед нами не поиски новых форм русского стиха, не осознанное стремление к выработке новых принципов организации стиховой речи, даже не попытка улучшить существующий стих, а чисто миссионерское стремление приспособить для русского человека немецкий духовный гимн, дать ему текст вместе с напевом. На это указывает и сам В. Н. Перетц: переводы Глюка и Пауса «прежде всего... приспособлены к пению без насилования и переноса привычного в словах ударения (подч. мною; это положение, как мы увидим, не соответствует действительности.— К. В.), употребительного и в прозаической речи. Разнообразие их обуславливается не столько целью дать замысловатую, курьезную форму, обнаруживающую искусство автора, сколько стремлением следовать за изгибами мелодии. Таким образом, тонический стих Глюка и Пауса по существу немецкий.»[1] И далее: «Они были связаны известной формой, из которой нельзя было выйти: размеру каждой песни соответствовал определенный напев. Если бы они допустили вольную передачу лютеранских псалмов своим размером, то пришлось бы подбирать новые мотивы... Конечно, не следует забывать, что все это богатство и разнообразие строф...не есть изобретение, открытие Глюка и Пауса. Они слепо копировали свой немецкий оригинал.»[2]

Итак, «открытие» было непреднамеренным, а случайным и вызвано оно было чистоутилитарными причинами. Но было ли вообще открытие? Каково качество стиха, примененного немецкими миссионерами для русского текста?

Необходимость рабского копирования формы при весьма слабом знании русского языка приводила к вопиющему искажению русской речи. Даже принимая во внимание неустоявшуюся и крайне снисходительную орфографию и орфоэпию того времени, многие переводы просто нельзя признать стихами, хотя, казалось бы, все внешние аттрибуты стиха — разбивка на строки, примитивная рифма — соблюдены. И этого

---

[1] Цит. соч., стр. 298.

[2] Там же, стр. 341.

обстоятельства В. Н. Перетц не отрицает: «его литературный язык далек от совершенства», — замечает он по поводу переводов Глюка. Приводя перевод Паусом стиха из Псалма 26 —

Призвай же бога господа..,—

исследователь комментирует: «Из 24 русских строф этого псалма громадное большинство переведено очень плохо в ритмическом отношении, хотя и с допущением «вольностей», вроде первого слова в данном примере или «фарон» вместо «фараон»[1]. Но подобное замечание можно сделать не только в данном случае. Сплошь и рядом мы встречаемся с аналогичными «вольностями»: если размер требует лишнего слога, переводчик тут же находит его и пишет «молчает» вместо «молчит»; если же, наоборот, слово не входит в размер, оно сокращается на немецкий манер с апострофом: «вы'ми», «с'требити» и т. д.

Во-вторых, кажущееся многообразие размеров и строф не всегда соответствует истинному положению вещей и происходит за счет субъективной трактовки текста самим исследователем, расстановки произвольных ударений, а иногда и прямого исправления текста.

Наконец, весьма спорным представляется утверждение В. Н. Перетца относительно влияния опытов Глюка и Пауса на последующую стихотворную практику: «Формою некоторых из них воспользовался Тредиаковский и целый ряд стихотворцев XVIII века; те же строфы встречались и в XIX веке у Жуковского и у других — через подражание немецким поэтам», — пишет он[2]. И далее: «Мнение о первенстве Тредиаковского...должно быть оставлено. Отныне первенство в сочинении русских метро-тонических стихов на русском языке должно принадлежать пастору Глюку и магистру Паусу. Они, положив в основание немецкую форму и содержание, дали первые образцы разнообразных форм строфы хореической и ямбической, из которых иными воспользовался и сам Тредиаковский, несмотря на откровенно высказывавшееся им отвращение к последнему виду стиха».[3]

Знал ли Тредиаковский опыты Пауса или не знал — решить теперь затруднительно. П. Н. Берков присоединился к

---

[1] Цит. соч., стр. 317.

[2] Цит. соч., стр. 299.

[3] Там же, стр. 424.

мнению В. Н. Перетца[1], другие исследователи с ним не согласились. Так, еще в 1905 году акад. А. И. Соболевский убедительно опровергнул доводы В. Н. Перетца[2]. Для нас важно то, что ни Глюк, ни Паус, ни кто другой не смогли сделать свои опыты *фактом* тогдашней литературы. Их стихотворения не были опубликованы, и круг лиц, знакомых с ними, был ничтожен. Не могли они и теоретически обосновать новые принципы стихосложения, да и не пытались этого сделать. Вряд ли они и сами думали о какой-то реформе, о каком-то открытии в области *стихосложения*. Сами их опыты фактически прошли совершенно *незамеченными*, и, например, Кантемир, да и сам Тредиаковский, еще долгое время пользовались традиционной силлабикой, хотя первые переводы Глюка были сделаны в самом начале XVIII столетия. В чем же заключалось их влияние и как оно могло осуществиться?

С Глюком и Паусом произошло нечто, напоминающее судьбу многочисленных изобретателей пароходов и паровозов; немало талантливых мастеров не только придумывали но даже и строили различные «самобеглые» механизмы; иные из этих машин даже двигались. Но изобретателями в глазах человечества оказались те, кто, так сказать, «внедрили» свое открытие в быт современников. Разумеется, для этого необходимы были определенные условия. Но разве не так было и со стихом?

Нельзя начисто отрицать заслуги Глюка и Пауса. Их опыты нужно рассматривать, как одну из попыток дать образцы русского стиха (какими бы мотивами они не руководились). Эта попытка не вышла за рамки чисто-утилитарных целей и не стала достоянием стихотворцев того времени. Мы можем по достоинству оценить прозорливость и неплохое чутье Глюка и Пауса, считая их опыты в ряду других появлявшихся и накапливавшихся элементов силлаботоники в недрах виршевого силлабического стихосложения, но считать их создателями новой системы нельзя. Открытие не состоялось.

Только Тредиаковский с первых шагов своей, пусть еще половинчатой и противоречивой реформы сделал ее достоянием достаточно широкого круга заинтересованных лиц, дал

---

[1] П. Н. Берков. Из истории русской поэзии первой трети XVIII века — в сб. «XVIII век». Под ред. А. С. Орлова. Вып. II, 1936, стр. 81.

[2] Сборник Отделения русского языка и словесности Академии Наук т 81, № 2, СПб, 1905, стр. 17.

материал для обсуждения, споров, подражания, окунулся в бурную полемику и деятельность, то есть, ввел новую систему стихосложения в обиход поэзии, сделал ее **фактом** литературы своего времени. Это и было открытие, значение которого трудно переоценить.

Что же касается соперничества Тредиаковского и Ломоносова, то четыре года, отделяющие «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» от «Письма» о правилах российского стихотворства», никакой роли не играют; это слишком ничтожный срок в историческом процессе развития литературы, тем более, что необходимость реформы была настолько очевидной и назревшей, а накопление нового качества в практике тогдашних стихотворцев шло настолько интенсивно, что открытие произошло как бы само собой. Разумеется, немалую роль сыграли и личные качества — удивительная ученость и филологическое чутье «Вечного труженика», его страсть к экспериментаторству, и энциклопедичность Ломоносова с его стремлением все неясное поставить на твердую рациональную почву. Но можно с уверенностью сказать, что все равно открытие совершилось бы — и очень скоро, если не ими, то другими.

Если не преуменьшать и не преувеличивать заслуг того и другого, то первое слово все-таки принадлежит Тредиаковскому. Пусть он не сумел довести до конца предпринятую им реформу, но он был первым, кто поставил вопрос о возможности слагать стихи по-новому, делать их более организованными и четкими в ритмическом отношении, то есть обосновал новый принцип стихосложения. Он же невольно подсказывал продолжателям и пути совершенствования нового способа. «Письмо» Ломоносова было прямым ответом на трактат Тредиаковского. С присущей ему широтой мышления ученый решительно покончил со всеми рудиментами силлабики, на которые у Тредиаковского не поднималась рука, и, таким образом, усовершенствовал, развил и утвердил принципы новой просодии. Однако, неизвестно, заинтересовался ли Ломоносов теорией стихосложения, если бы не своеобразный импульс, вызванный трактатом Тредиаковского. С другой стороны, совершенно очевидно, что именно критика со стороны автора «Письма», а затем участие в полемике Сумарокова и Кантемира явились той движущей силой, которая заставила автора переработать его «Новый и краткий способ». Если бы не сплетение этих обстоятельств, Тредиаковский вполне мог

удовлетвориться половинчатым решением вопроса, и стихосложение еще какое-то время хромающей походкой двигалось бы между силлабикой и тоникой. Победа силлаботонической системы и ее широкое внедрение в поэтическую практику — это результат усилий многих лиц, как самих стихотворцев, так и теоретиков. И те, и другие (а чаще всего в одной ипостаси!) на практике подтверждали теоретические догадки и пытались объяснить сущность новых явлений в области поэтического творчества.

3.

Сущность реформы Тредиаковского, изложенной в двух редакциях его трактата, и дополнений Ломоносова хорошо известна и исчерпывающе прокомментирована рядом литературоведов (Г. Гуковский, С. Бонди, Л. Гроссман, Л. Тимофеев). Нет необходимости подробно излагать ее снова; лишь для того, чтобы приступить к рассмотрению практики стихотворцев XVIII столетия, очень кратко напомним состояние тогдашней теории стихосложения.

Тредиаковский предложил стих считать состоящим из стоп; кроме того, делить стих цезурой на два полустишия: в 13-тисложнике цезура должна стоять после седьмого, в 11-тисложнике — после пятого слога и обязательно быть мужской («Пресечение..., чтобы хорошим быть стиху, долгим слогом кончащее». Этому вопросу автор придает особое значение и уделяет много внимания). Стопы могут быть четырех сортов: спондей, пиррихий, хорей и ямб; о трехсложных размерах речи пока нет; более того, употребление дактиля отвергается принципиально («Новый наш стих составляется токмо из стоп двосложных.., а трисложных дактилического рода... принять никак не может»).

Рифма рассматривается, как дело само собой разумеющееся. При этом разрешается и смежная, и перекрестная, и опоясывающая, но только женская. Лишь с большой неохотой Тредиаковский допускает в песнях иную каталектику.

В результате реформы появляются два размера: героический эксаметр (бывший 13-тисложник) и героический пентаметр (бывший 11-тисложник), оба на хореической основе. Фактически это еще не хореи, а логаэды, хориямбы.

Тредиаковский не возражает против ямбических стихов, но считает, что стих «весьма худ, который весь иамбы составляют или же большая часть оных».

Стиха, состоящего менее, чем из 11 слогов реформа не коснулась. Автор пространно доказывает, что такие стихи в

стопах не нуждаются, так как в них нет цензуры, да они и без того «падают по стиховому и довольно гладко и сладко поются».

Ломоносов принял силлаботонический принцип разделения стиха на стопы, но сразу же потребовал строгого соблюдения правила чередования ударных и безударных слогов, выступив против снисходительного разрешения «такую волю дать, чтобы вместо хореев свободно было положить ямба, пиррихия и спондея, а следовательно и всякую прозу стихом назвать». Здесь отчетливо видна полярность позиций Ломоносова и его соперника в понимании стопы: и для того, и для другого пиррихий и спондей пока еще не представляются самостоятельными полноценными стопами, равноправными с хореями и ямбами, но для Тредиаковского качественная разница между ними почти не ощущается, как не ощущалась разница между слогами в силлабике, от которой он никак не может избавиться; для естествоиспытателя Ломоносова систематизация означает очень многое: коль скоро все эти стопы различны, никаких компромиссов и взаимозаменяемости не должно быть!

Сам Ломоносов дает определение шести основным размерам, и перечисляет ямб, анапест, анапестоямб, хорей, дактиль, дактилохорей (амфибрахий отсутствует). Он предлагает пять основных видов стопности — от шестистопных до двухстопных стихов. Важный шаг сделан по отношению к рифме: Ломоносов узаконил, как равноправную, и мужскую, и женскую, и даже «тригласную» (дактилическую) каталектику и санкционировал всевозможные их чередования.

Хотя «Письмо» и не было напечатано при жизни автора, его основные положения были современникам известны. Практика же поэта была лучшим способом пропагандировать те коррективы, которые его «Письмо» вносило в несовершенные «правила» Тредиаковского. Последний, хотя и не сразу, принял дополнения соавтора, довольно быстро сориентировался, и во втором издании трактата (1752 год) мы видим уже значительно более полную и гибкую систему стихосложения, разработанную тщательно, скрупулезно, с каким-то особым, присущим Тредиаковскому педантизмом.

Теперь Тредиаковский не только полностью принимает установленные Ломоносовым стихотворные размеры, но дает и примеры весьма разнообразных вариаций строфы и сочетания стиха в строфе.

Так, он различает «чистые» метры — хорей, ямб, дактиль и «анапесто». Амфибрахий, как и у Ломоносова, отсутствует[1]. Пиррихии он теперь рассматривает не как самостоятельные стопы, а как стопы ямба или хорея с ослабленным ударением (Гл. I, § 18 и Гл. II, § 5). Разрешаются чередования стихов различной стопности. Окончательно смиряется Тредиаковский с употреблением каталектик различного рода, и даже сам приводит образцы дактилических окончаний.

Особый интерес представляет разработка Тредиаковским различных форм «гексаметра» и «пентаметра», которые по мысли автора, должны были составить единую систему сочетания различных двухсложных стоп между собой и сочетания двухсложных стоп с трехсложными.

Здесь перед нами явное метрическое недоразумение, почему-то мало привлекающее внимание исследователей. А ведь именно благодаря этой ошибке Тредиаковского, явившейся результатом своеобразного «самогипноза» терминологией, русское стихосложение уже у самых своих истоков получило сразу две системы: правильную силлаботоническую и переходную к акцентному стиху. Дело тут вот в чем: если ямбический вариант гексаметров и пентаметров был обычным шестистопным и пятистопным ямбом, то в хореическом варианте были два возможных, но принципиально различных случая.

Если хореический гексаметр имел мужскую каталектику, то он представлял собой обыкновенный семистопный хорей:

Многими твореньми мудрость изображена ...

Если же каталектика была женской, одиночный ударный слог переходил в середину стиха перед цезурой. Но образовать стопы он не мог, и вызывал ритмический перебой, менял ритмическую ориентацию второго полустишия, и, следовательно, ритмическую инерцию всего стиха делал двойственной, выходящей за рамки ритмического шаблона классического хорея:

Делом бы одним стихи не были на диво...

---

[1] В. Е. Холшевников объясняет это тем, что и тот, и другой придавали особое значение разнице между восходящими и нисходящими размерами, и амфибрахий, стопа которого в этом отношении нейтральна, не нашла у них применения. (См. В. Е. Холшевников. Основы русского стихосложения. Изд ЛГУ, 1958, стр. 23).

С точки зрения строгого соблюдения чередований ударных и безударных слогов в силлаботонической просодии здесь или отсутствует один безударный слог или оказывается лишним слог ударный, следовательно — опять-таки с этой точки зрения — стих становится «неправильным», не хореем, а хориямбом.

Сам Тредиаковский не решился вывести эти странные модификации за пределы только что взлелеянной им новой системы и поэтому ввел счет на полустопы: первое полустишие, по его мнению, составляет три с половиной стопы. Никакого реального смысла в эти половинки не вкладывалось: просто ему так удобнее было считать, не вдаваясь в тонкости, тем более, что особого значения это не имело. Однако прецедент появился. И в стихотворных размерах XVIII века логаэды самых разнообразных форм постепенно стали заметным явлением.

Гексаметры дактило-хореические основаны были на столь нерегулярном чередовании трехсложных и двухсложных стоп и могли давать столь большое количество вариантов (Н. Остолопов насчитывал их 32, Г. Шенгели увеличил это число до 243!), что уже совершенно выходили за пределы силлаботоники.[1]

Последующие теоретики, в том числе и Сумароков с его статьей «О стопосложении», нового внесли мало. Правда, Сумароков в номенклатуру размеров, наконец-то, включил «амфибрахий»; таким образом, это он завершил «обойму» основных метров, существующих в силлаботонике до настоящего времени.

4.

Теперь рассмотрим, что представляла собой метрика XVIII столетия, как в целом, так и в творчестве отдельных его представителей. Однако, прежде нужно сделать оговорку в отношении различных форм построения стиха.

[1] Некоторые стиховеды рассматривают случаи, подобные хореическому гексаметру как правильный силлаботонический размер «с наращенным» и «с усеченным» левым полустишием. Думается, что не имеет смысла этого делать, ибо если можно «нарастить» полустишие на один слог, то почему этого нельзя сделать с двумя, а если можно с двумя, то где же предел наращению и усечению? При таком подходе к силлаботонике можно отнести любую строчку.

В первом приближении стиховую речь можно разделить на строфически организованную и астрофичную. Первая характерна своей четкой преднамеренной структурой, вторая оставляет стихотворцу больше композиционной свободы, не связывает, или почти не связывает его заданной схемой. Однако астрофический стих тоже обладает своей организацией, только менее четко выраженной. Кроме того в астрофическом стихе возможны принципиально различные варианты структуры, связанные с большей или меньшей урегулированностью. Не останавливаясь здесь на аргументации предлагаемой номенклатуры, назовем основные типы астрофического стиха: стих парной рифмовки; сплошной безрифменный стих; стих вольной рифмовки. В качестве самостоятельной рубрики следует выделить, также, короткие стихотворения, объемом до восьми стихов включительно, которые затруднительно отнести к одному из перечисленных видов стиха или к так называемым «твердым формам», каковы триолет и некоторые другие.

Доля каждого вида стиха в репертуаре XVIII века, в среднем, такова:

Вид стиха	Количество произведений	%	Количество стихотв. строк	%
Строфический	2137	34,5	140240	33,5
Парной рифмовки	1123	18,0	161186	38,5
Нерифмованный	345	5,7	36776	8,5
Вольной рифмовки	1434	24,0	77372	18,5
Одиночные строфы	1090	17,8	4859	1,0

Индивидуальное употребление различных видов стиха находится в очень широком диапазоне. Здесь многое зависит от характера поэтического творчества (см. таблицы I и II). Так, у баснописца, по преимуществу, Крылова, доля стиха вольной рифмовки — основного стиха басен доходит до 81%; Львов — переводчик и экспериментатор доводит до 74% количество произведений безрифменного стиха; любители миниатюр эпиграмматического характера — Капнист, Дмитриев, Хемницер — дают высокий процент одиночных строф; однако, еще больший процент их у Попова объясняется большим количеством вставных номеров в его драматических произведениях — куплетов, арий и т. п.

Таким образом, эта статистика, в известной мере, может дать представление о преимущественном употреблении того или иного вида стиха в определенных жанровых границах.

Каждый вид стиха представлен в различных метрических формах. Наибольшее разнообразие метров, естественно, мы видим в стихе строфическом, тогда как, скажем, стих парной рифмовки характерен большей метрической устойчивостью. Так, в строфическом стихе применялись 78 разновидностей метра,

в стихе парной рифмовки — 20 разновидностей метра,
в нерифмованном стихе — 36 разновидностей метра,
в стихе вольной рифмовки — 22 разновидности метра,
в одиночных строфах — 41 разновидность метра.

Правда, в последнем случае могут скрываться «осколки» более крупных произведений, написанных стихом вольной рифмовки.

Таким образом, ясно, что наиболее продуктивная область метрических экспериментов — это строфический стих.

Каждый вид стиха тяготеет к определенным метрам. Так, стих парной рифмовки на 87% состоит из шестистопного ямба, вобрав в себя больше половины (63%) всего «наличного запаса» шестистопных ямбов — это и понятно, ибо в XVIII веке стих парной рифмовки был основным стихом драматических произведений, по традиции писавшихся этим размером.[1] Однако здесь мы встретим, правда, в незначительном количестве, и четырехстопный ямб — 5% (59 случаев), и различные виды логаэдов — всего 4% (около 50 случаев), и даже 6 случаев трехсложных размеров.

Чего в парной рифмовке нет совершенно, это смешанных форм; лишь пять произведений, близких по характеру к раешнику, написаны вольными ямбами парной рифмовки.

Безрифменный стих делит свои симпатии поровну между трехстопным ямбом и четырехстопным хореем — по 20%, а всего 40%; далее, также приблизительно поровну, следуют шестистопный ямб и логаэды. Особо нужно отметить гексаметр: хотя в XVIII веке мной учтено всего 15 случаев, по количеству строк одна «Тилемахида» Тредиаковского занимает почти половину всех безрифменных стихов.

---

[1] Остальная масса шестистопного ямба распределяется так: 12%, или 197 случаев приходится на строфический стих, 3% — на безрифменный и столько же на стих вольной рифмовки. 18% получают одиночные строфы.

В стихе вольной рифмовки львиную долю — 80% — занимает вольный ямб.[1] Из других размеров около 8% приходится на ямб четырехстопный (123 случая), около 4% — на четырехстопный хорей. Что же касается вольных хореев, то в XVIII веке они не привились; немногочисленные случаи, встречающиеся у отдельных стихотворцев, — скорее всего результат просодической неряшливости.

Исконный размер строфического стиха — четырехстопный ямб. Но это не потому, что они взаимно тяготеют друг к другу, а потому, что четырехстопного ямба много, и он присутствует в метрической номенклатуре любого вида стиха.[2] Но лучше сравнить распределение метра в наглядной таблице, а затем уже прокомментировать:

	На первом месте	На втором месте	На третьем месте	Остальные метры
Строфический стих	4я — 44%	4х — 20%	6я — 9%	27%
Парная рифмовка	6я — 87%	4я — 5%	Лог — 4%	4%
Нерифмованный стих	3я — по 20% 4х	6я — 15%	Лог — 13%	32%
Вольная рифмовка	Вя — 80%	4я — 8%	4х — 4%	8%
Одиночные строфы	Вя — 40%	6я — 25%	Смеш. я—13%	22%

Таблица несет большое количество информации: отчетливо видно, что одни виды стиха устоялись и резко ограничивают количество продуктивных метров, имеют постоянные, традиционные размеры Таков стих парной рифмовки, почти полностью обходящийся тремя формами; другие метры, многочисленные по номенклатуре, представлены единичными —

---

[1] Очень немного вольного ямба в строфах, в парной рифмовке и в безрифменном стихе. Весь его «остаток» после стиха вольной рифмовки приходится на одиночные строфы.

[2] Строфический стих вобрал всего 75% наличного четырехстопного ямба. Остальное распределилось между другими видами стиха.

случайными или экспериментальными произведениями. То же самое относится и к стиху вольной рифмовки.[1]

Другие виды стиха допускают более широкий диапазон более или менее продуктивных размеров. Так, строфический стих, помимо трех «фаворитов» достаточно интенсивно использует, например, трехстопный и смешанный ямб, логаэды, смешанный хорей.

Сходная внешне картина в отношении нерифмованного стиха, на самом деле означает совсем другое: его вообще количественно меньше, и, скажем, 2% использованного в нем двухстопного амфибрахия — это всего восемь произведений, тогда как 2% смешанных хореев, использованных в строфическом стихе, это все же 77 случаев. И если такое количество дает основание считать его вполне нормативным для строфического стиха размером, то нерифмованный двухстопный амфибрахий более или менее случаен. Отсюда следует, что метрическая пестрота безрифменного стиха — свидетельство того, что он еще не устоялся и не обрел своей традиции, оставаясь в значительной степени экспериментальным стихом.

Показатели одиночных строф подтверждают гибридность, несамостоятельность этого вида стиха. Как и стих вольной рифмовки, он тяготеет к вольному ямбу, являясь по сути дела, чаще всего миниатюрными порциями стиха вольной рифмовки. О том же говорят и 13% смешанного ямба в одиночных строфах; для простоты классификации применялся следующий принцип: если в отрывке чередуются два варианта стопности, такой случай относится к смешанному ямбу, если же чередуются три и больше варианта стопности — к вольному ямбу. В коротком отрывке из 4—8 строчек, где чередуются,

---

[1] В строфическом стихе использованы: 3я — 7%, Смеш. я (16 видов) — 6%, логаэды (19 видов) — 4%, Смеш. х. — (10 видов) — 2%, а также: ямбы 2, 5, Вя, хореи 2, 3, 5, 6, 8, Вх, дактили 2, 3, 4, Рд, Смеш. д. амфибрахии 2, 4, Смеш. амф, анапесты 2, 3, 4, Смеш. трехсложники и ТВА.

В стихе парной рифмовки использованы: ямбы 1, 2, 3, 5, Вя, хореи 2, 4, 7, дактили 2, 3, 4, ТВА.

В нерифмованном стихе использованы: 4я—10%, Вя—10%, 2 амф—2%, 6х—1%, а также: ямбы 1, 5, Смеш. я, хореи 2, 5, 6, 8, Смеш. х, Вх, дактили 2, 3, 4, Рд, амфибрахии, 2, 4, анапесты 2, 3, смеш. трехсложники.

В стихе вольной рифмовки использованы: 3я—2%, а также: ямбы 1, 2, 5, Смеш. я, хореи 2, 3, Вх, дактили 3, 4, Рд, амфибрахии 2, Рамф, Зан, логаэды, ТВА.

В одиночных строфах использованы: 4я—9%, 4х—5%, 3я—3%, Вх—2%, а также: ямбы 2, 6, Смеш. я, хореи 3, 5, 6, 7, Смеш. х, Вх, дактили 2, 3, 4, амфибрахии 2, 3, 4, анапесты 2, 3, 4, логаэды, ТВА.

скажем, четырехстопный и трехстопный ямб, просто «не успевает» появиться более длинная или более короткая строка. Если бы такой фрагмент продолжить, он мог бы обрести строки иной стопности и превратился бы, таким образом, в вольный ямб. Наконец, о том же говорят и 22% других метров: все это наводит на размышление, что одиночные строфы, чаще всего, «осколки» более крупных форм.

Итак, налицо тяготение определенных видов стиха к определенным метрам — одни используются более интенсивно, другие — эпизодически. Интересно посмотреть и с другой стороны: тяготеет ли метр к какому-либо виду стиха? Возьмем самый многочисленный размер — ямб.

Доля строфического стиха 34,5%, а вобрал он только 29% всего наличия ямбов.

Доля стиха парной рифмовки — 18%, а вобрал он уже 20% ямбов. Доля нерифмованного стиха — 5,7%, а вобрал он только 4% ямбов. Доля стиха вольной рифмовки 24%, а вобрал он уже 27% ямбов. Доля одиночных строф 17,8%, а вобрали они уже 19% ямбов.

Создается впечатление, что строфический и нерифмованный стих не очень желательное пристанище для ямба — они не полностью вбирают причитающуюся им долю ямба, зато ямб «охотнее» идет в парную и вольную рифмовку.

Примерно то же можно сказать и о других метрах. Многие из них тяготеют к определенной архитектонике стиха. Чем это объяснить? Может быть, существует какая-то связь между стихотворным размером и его оформлением в строфе?

Возможно, что такая связь есть на самом деле. Однако первая, бросающаяся в глаза причина избирательности метра заключается в жанровом тяготении различных видов стиха и различных стихотворных размеров.

Прямого жесткого прикрепления стиха к жанру в XVIII веке не было. По крайней мере оно не зафиксировано ни в одном стиховедческом трактате того времени и не прослеживается в стихотворной практике. Была лишь, своего рода, преимущественная специализация, отнюдь не запрещавшая и не исключавшая отступлений и переориентации стиха в отношении жанровых форм.

Строфический стих был самым пестрым по его жанровому применению, хотя все же главным образом использовался в лирических вещах. Стих парной рифмовки более характерен для драматических и некоторых эпических жанров. Вольная рифмовка до ее специализации в поэмах XIX века составила

основу басенного стиха. Нерифмованный стих широко применялся в иноязычных стилизациях и в имитациях русской народной поэзии. В соответствие с традицией в парную рифмовку и вливался шестистопный ямб — александрийский стих трагедий и эпистол, эклог, идиллий. Вольная рифмовка срасталась с вольным ямбом. Нерифмованный стих вобрал в себя ямбы трехстопные и четырехстопные хореи-метрическую примету анакреонтики и многочисленные логаэды, имитировавшие то гексаметры, то сафический или горацианский стих, то русскую народную тонику. Универсальный строфический стих, естественно, обладал и самым широким метрическим диапазоном.

5.

Ниже мы рассмотрим порядок освоения метра стихотворцами XVIII столетия.

Точная датировка произведений абсолютного большинства тогдашних авторов крайне затруднительна; исследователь, специально не занимающийся этим вопросом, может ориентироваться на неполные и приблизительные данные. Лишь в отношении Ломоносова, Державина, Радищева и Крылова датировка надежна и систематизирована. Поэтому проследить хронологию появления метрических форм можно лишь довольно приблизительно.

Среди стихотворцев, стоящих у истоков силлабо-тоники, детально исследованы мною Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков. Период их активной творческой деятельности примерно совпадает.

С последними годами их творчества совпадает поэтическая юность Поповского, Хераскова, Майкова, Петрова. Но к этому времени основные метры были уже достаточно разработаны и введены в поэтическую практику основоположниками.

1735 год был годом появления хореических «гексаметров» и «пентаметров» Тредиаковского, представлявших собой, как уже было замечено, логаэдические конструкции. Как, своего рода, парадокс отметим приводимые в «Новом и кратком способе» трехстопный хорей («Худо тому жити», 4 стиха) и двухстопный амфибрахий — за 13 лет до его обоснования Сумароковым! («Сколь долго, Климена», 8 стихов, со сбоем на хорей в пятом стихе). Однако и хорей, и амфибрахий здесь случайны; сам Тредиаковский ничего не говорит относительно их метрической структуры, очевидно, считая их просто «короткими» стихами, которых его реформа не коснулась.

В 1738 году Ломоносов, опережая свою же теорию, переводит четырехстопным хореем Оду Фенелона; в этом же году нерифмованным трехстопным ямбом пишет стихи «Хвалить хочу Атрид».

В «Письме о правилах российского стихотворства», 1739 год, Ломоносовым, помимо одиночных строк в примерах, демонстрируется рифмованный трехстопный ямб — «Весна тепло ведет», четырехстопный ямб — «Одна с Нарциссом мне судьбина» (здесь же практически примененный в Оде на взятие Хотина).[1]

В начале 40-х годов Сумароков подтверждает четырехстопный хорей песней «О места, места драгие».

Достоверная датировка силлабо-тонических размеров Тредиаковского может быть дана не ранее 1744 года, когда в соревновании с Ломоносовым и Сумароковым им был переложен четырехстопным хореем псалом 143. Все остальное датируется на основании изданий 1751 и 1752 годов.

Итак, уже в первые пять лет были освоены:

— Основные стихотворные размеры (трехстопный и четырехстопный хореи, трехстопный и четырехстопный ямбы).

— Стих рифмованный и безрифмованный, строфический и астрофический.

В 1742 году впервые появляется и шестистопный ямб — это восьмистишия ломоносовской оды Елизавете Петровне «Россия, что тебя за вольный дух живит». Схема строфы здесь — ааВВссдд; фактически, это первый пример александрийского стиха парной рифмовки. Но и «законный» александрийский стих не заставил себя долго ждать — в следующем, 1743, году Ломоносов его приводит в «Риторике». К 1752 году появляются различные формы смешанных хореев и ямбов.

Дольше шло освоение трехсложных размеров:

Первые наиболее достоверные случаи трехсложников относятся к 1755 году — это ария в опере Сумарокова «Цефал и Прокрис» («Терзай мя, рок злобный»), написанная двухстопным амфибрахием. Затем следуют у него же: басня «Вдова-пьяница», четырехстопный амфибрахий, басня «Мужик с котомкой», смешанный четырехстопный и двухстопный ана-

---

[1] В примерах даны по одной строке: четырехстопный анапест («Начертан многократно в бегущих волнах»), шестистопный дактиль («Вьется кругами змиа по траве, обновившись в расселине») и несколко логаэдов.

пест (обе — 1758 год), трехстопный дактиль в опере «Альцеста» («Полное сердце отравы», 1759 год) и трехстопный анапест в оде «Противу злодеев», 1759 год.

В следующем году появляются трехсложники и у Хераскова — и с этого времени они становятся в русском стихосложении явлением, твердо зафиксированным.[1]

Остальные вариации трехсложников не очень быстро, но все же появляются в творчестве различных стихотворцев и к началу 80-х годов процесс формирования основных русских силлабо-тонических метров можно считать законченным. Разумеется, далеко не все они одинаково продуктивны. Конечно же, далеко не все возможности комбинаций и сочетаний метров и стопности исчерпаны.

Но основные размеры — хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест и многочисленные логаэды даны уже не в примерах, а в рядовой массовой продукции. Использованы самые употребительные сочетания стопности — от двухстопных до четырехстопных, а в отдельных случаях и более длинные, пяти, шести, семи и даже восьмистопные.

Метрическая номенклатура проиллюстрирована в таблицах III и IV.

6.

Ямбический стих в XVIII веке преобладает, но не господствует. В стихотворной практике он встречается во всех вариантах от одностопного до шестистопного, а также, как вольный ямб и смешанный ямб в строфах.

Однако стихотворная практика тогдашних поэтов отнюдь ямбом не ограничивалась; не ограничивалась она и той номенклатурой, которая рекомендовалась в теоретических трактатах и разного рода «пиитиках».

Правда, с одной стороны, некоторые стихотворные размеры, названные Тредиаковским и Ломоносовым, не получили у них у самих никакого применения, за исключением одиночных строчек в примерах. Не использованы эти возможные метры и у последующих стихотворцев. Из тридцати родов стиха, провозглашенных Ломоносовым, сам он употребил

---

[1] К сожалению в моей работе «Становление трехсложных размеров в русской поэзии» (В сб.: Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969) эти, по-видимому, самые ранние случаи достоверных трехсложников оказались пропущенными.

лишь шесть форм ямба, четыре формы хорея и одну форму а-н а п е с т о я м б и ч е с к о г о логаэда (10 строчек!) — то есть, всего одиннадцать. Тредиаковский в этом отношении разнообразнее, но главным образом, за счет экспериментов с логаэдическим стихом.

С другой стороны, последующие поэты, начиная с Сумарокова, не ограничивались ни примерами из практики уже существующих метров, ни объявленной в «Новом и кратком способе» и «Письме...» номенклатурой и вводили в оборот другие, самые разнообразные, просодические формы. Их усилиями метрическая система уже в XVIII столетии была разработана блестяще, как со стороны многообразия применявшихся размеров, комбинаций каталектик, архитектоники стиха, так и в смысле попыток использовать возможности не только силлабо-тоники, но и иных метрических решений. Это важнейшее обстоятельство до сих пор учитывается нашим литературоведением очень поверхностно. Между тем стихотворная практика рассматриваемого периода демонстрирует нам изумительное богатство и разнообразие стиха. Смелые эксперименты с просодией имели место в творчестве не только корифеев, но почти всех стихотворцев XVIII века.

Но прежде, чем приступить к характеристике метрического репертуара, необходимо оговорить принципы статистической оценки имеющегося материала.

Такая оценка производится в два этапа: сначала нас будет интересовать доля основных стихотворных размеров среди всего метрического репертуара.[1] Это позволит выяснить наиболее употребительные формы и дать предварительную оценку жанрово-типологической функции основных метров.

На втором этапе мы будем рассматривать удельный вес различных вариантов метра по отношению к этому «материнскому» метру, чтобы выяснить, какие варианты стопности и их сочетания и насколько оказались продуктивными. Это, в свою очередь, позволит обнаружить в дальнейшей русской поэзии эволюцию форм или их застывание.

Введение в статистику количественно весьма значительного материала позволяет с большой уверенностью экстраполировать полученные выводы на весь XVIII век и считать полученную картину достаточно типической.

---

[1] Отдельно учитываются: ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест, логаэды. В последней рубрике, для простоты обзора, учитываются и собственно логаэды, и дольники, и другие неклассические формы стиха.

Процентное соотношение и на первом, и на втором этапе дается в двух вариантах: исходя из количества произведений и исходя из количества стихотворных строк (стихов). В первом случае мы увидим, насколько часто и охотно обращались стихотворцы к тому или иному метру; косвенно это поможет и определению жанровых тяготений метра. Во втором случае обнаружится другая связь: каковы объемы произведений, в которых употреблялись те или иные метры; на основании этих данных можно будет судить насколько привычнее, удобнее было стихотворцам слагать стихи определенным размером. Песенка из двух строф и ода, насчитывающая этих строф несколько десятков—это два произведения, и мы фиксируем: поэт один раз обратился, скажем, к амфибрахию, и один раз к ямбу. Но этих амфибрахиев всего восемь строк, а ямбов — 200, что совсем не одно и то же с точки зрения интенсивности употребления метра.[1]

Анализ процентного соотношения стихов объяснит нам, почему в литературоведении традиционно фигурируют лишь немногие из многочисленных и разнообразных метров, хорошо известных в XVIII веке, ибо громадная масса стихов в произведениях крупных жанров совершенно затеняет другие метры, использованные в произведениях малых форм. К тому же здесь мы снова подойдем к проблеме жанрового прикрепления метра.

Итак, посмотрим, какие же именно метры пользовались в XVIII веке наибольшей популярностью и обладали наибольшей продуктивностью. Выше уже было замечено, что и на первом месте, безусловно, стоит ямб — 82% произведений, 83,2% стихов.

---

[1] Количество произведений того или иного стихотворного размера у конкретных стихотворцев, равно, как и их общее количество, может показаться необъяснимо завышенным. Так, у Радищева известно 16 стихотворных произведений — в наших же таблицах фигурируют 33 случая. Дело в том, что полиметрические композиции, например, «Творение мира» того же Радищева, или его же «Песни, петые на состязаниях», а так же многие произведения других авторов расчленялись на отдельные фрагменты одного метра; каждый такой фрагмент учитывался как самостоятельное произведение. Мотивировать данную методику можно тем, что в подсчетах нас интересует, прежде всего, сколько раз воспользовался поэт тем или иным размером. Следует заметить, что на увеличение общего количества учтенных произведений, за исключением приведенного примера с Радищевым, подобная методика влияет очень мало. Количество же стихотворных строк вообще остается без изменений. Считать же полиметрические композиции каким-то особым самостоятельным размером нет никаких оснований.

Небольшое расхождение показателей легко может быть объяснено случайностью. Однако второй показатель никогда не бывает ниже первого. Это дает основание считать, что, как правило, ямбические произведения крупнее написанных другим размером.

Второе место занимают хореические метры. Их, конечно, гораздо меньше — всего 12,7% произведений или 10,2% стихов. Здесь второй показатель никогда не бывает выше первого. Следовательно, хорей характерен для произведений малых форм.

Хотя доля хорея и невелика, реальное количество хореических стихов дает основание считать их вполне равноправными и нормативными в поэзии XVIII века. Нужно учитывать, что в реальных цифрах это более 700 произведений, составляющих почти 43 000 стихотворных строк! Хорей ощутимо звучал в метрическом оркестре той эпохи.

На третьем месте стоят логаэды. Всего их учтено 190 случаев, это 3%, или 26 170 стихов, составляющих 6,2%. Здесь, однако, нужно иметь в виду огромнейшую «Тилемахиду», сильно повлиявшую на расхождение между первым и вторым показателями. Без нее расхождение было бы минимальным. Как видим, логаэды пользовались значительной популярностью, особенно в имитациях иноязычных и русских народных размеров. В отдельных случаях логаэды могли взаимозаменяться и комбинироваться с трехсложными размерами, разница с которыми, по-видимому, не ощущалась достаточно четко.

Трехсложных размеров в рассматриваемый период еще очень мало; ниже мы их рассмотрим более подробно, а пока заметим, что их общее количество достигало 2,1% — 132 случая, или 0,7% стихов — 3 092 строки. На шесть тысяч учтенных произведений этого, конечно, маловато, особенно, если учесть, что употреблялись они, главным образом, для вставных номеров в драматических произведениях и насчитывали в каждом случае всего несколько строк.

Средний объем произведений для каждого метра таков:

Ямб	68 стихов,
Хорей	54 стиха,

Логаэды	30 стихов,[1]
Трехсложники	23 стиха.

Разумеется, конкретная практика допускала колебания объема в весьма широких границах. Достаточно сослаться все на ту же «Тилемахиду» или на некоторые хореические поэмы Хераскова и Карамзина. Но для основной массы стихотворной продукции остается справедливым тот факт, что наиболее крупные произведения писались, прежде всего, ямбом.

Теперь любопытно посмотреть, какие именно размеры были наиболее популярны и продуктивны. Используя предложенную М. Л. Гаспаровым методику, мы будем учитывать, какие размеры составляют более 50% метрического репертуара и какие — более 75%.

Метр	% %	Количество произ-ведений
Вольные ямбы	26,8%	1661
Шестистопные ямбы	25,0%	1551
Четырехстопные ямбы	20,4%	1264
	72,2%	4476
Четырехстопные хореи	10,2%	635
	82,4%	5111

Таким образом, более половины всех произведений написаны тремя основными ямбическими размерами; более трех четвертей — ими же с добавлением одного хореического.

Можно добавить еще три размера, заметных в этом «просодическом пуле», удельный вес которых более 1%:

Трехстопные ямбы	4,6%	285
Смешанные ямбы	4,6%	285
Смешанные хореи	1,1%	70

[1] Без «Телемахиды». С учетом этой поэмы цифра получается несуразная — 137 стихов! На самом деле основная масса логаэдов падает на песни Сумарокова и притчи Тредиаковского, произведения по объему небольшие.

Логаэды, хотя они составляют 3%, включать сюда не следует, потому что, фактически, в эту рубрику входят самые различные формы. Следовательно, семь размеров обслуживают почти весь стихотворный репертуар (на 92,7%). Всего же, не считая разные формы логаэдов, стихотворцам XVIII века известно более 30 различных вариантов метра. Ясно, что большинство из них находилось в ту пору лишь в стадии становления.

М. Л. Гаспаров высказал предположение, что в дальнейшем участие других размеров будет более заметным, они постепенно эмансипируются, тогда, как ямбические «киты», державшие на себе просодию XVIII века, потеснятся, уступая место молодым аутсайдерам. Так оно, очевидно, и есть на самом деле. Вот сопоставление данных по XVIII веку с данными по началу XIX столетия. Процентное соотношение дается раздельно для первой четверти XIX столетия и его второй четверти; при этом учитывалось 5770 произведений 25-ти авторов первой четверти и 8554 произведения 25-ти стихотворцев второй четверти — цифры вполне сопоставимые.

XVIII век		I четв. XIX века		2 четв. XIX века	
Вольн. ямб	26,8	4 ямб	29,4	4 ямб	27,1
6 ямб	25,0	Вольн. ямб	21,7	4 хорей	14,5
4 ямб	20,4	6 ямб	12,1	5 ямб	9,2
4 хорей	10,2	4 хорей	8,2	6 ямб	7,8
		5 ямб	7,0	Смеш. ямб	6,0
		Смеш. ямб	5,2	Вольн. ямб	4,4
				3 анапест	2,4
				3 ямб	2,1
				3 амфибрахий	2,1
				4 амфибрахий	2,0
				Смеш. хорей	2,0
				Смеш. амфибр.	2,0
	82,4%		83,6%		81,6%

Добавим к ним другие размеры, чтобы довести до 90%:

3 ямб	4,6	3 ямб	1,8	4 дактиль	1,6
Смеш. ямб	4,6	Гексаметр	1,5	3 хорей	1,6
		4 амфибрах.	1,7	5 хорей	1,1
		Смеш. хорей	1,2	Смеш. дактиль	1,1
		Элег. дистих	1,0	Смеш. анапест	1,0
		Смеш. амфибр.	1,0	3 дактиль	1,0
	91,6%		91,8%		89,0%

Четыре пятых всей поэтической продукции сначала обслуживаются всего четырьмя метрическими формами. Затем «просодический пул» расширяется до шести участников, а к середине XIX века — до двенадцати. Если же брать абсолютное большинство произведений, то более 90% их сначала обслуживаются всего семью, затем двенадцатью и, наконец, восемнадцатью формами. Остальные — их в каждом периоде насчитывается около 30 — выполняют роль экспериментальных заготовок для последующих стихотворцев.

Теперь рассмотрим, что собою представляет каждая разновидность метрической формы.

ЯМБИЧЕСКИЕ РАЗМЕРЫ.

I.

Вопрос о причинах триумфального шествия ямбов очень интересен, но до сих пор не получил достаточно убедительного объяснения.

Как известно, силлабо-тоническая просодия начиналась со стиха хореического характера; то, что у Тредиаковского получались из хорея логаэды в данном случае значения не имеет. Как показали С. М. Бонди и Л. И. Тимофеев, хорей был избран не случайно; его ритмическая инерция была очень близка к существовавшему силлабическому стиху и совершенно естественно из него вытекала при минимальном упорядочении ударений. Кроме того, силлабический тринадцатисложник, имевший тенденцию делиться на два полустишия, давал более вместительную и удобную форму при «озвучении» его в хореическом ритме, нежели это могло быть в ямбическом. Четырехударное хореическое полустишие оказывалось в языковом отношении более емким, «его легче было строить, так как в него укладывалось больше слов, было больше возможностей для различных их сочетаний»[1].

Почему же тогда уже с первых шагов в соревновании двух метров победил не более гибкий и ранее освоенный хорей, а быстро и безоговорочно восторжествовал «вторичный» ямб?

В. Е. Холшевников относит этот процесс за счет таланта и авторитета Ломоносова, отдавшего предпочтение ямбу —

---

[1] Л. И. Тимофеев. Очерки...., стр. 327.

именно отсюда и пошла традиция[1]. Разумеется, отрицать роль ломоносовского авторитета нельзя: определенное влияние на развитие стиха им, конечно, было оказано; это влияние видно, хотя бы в том, что подражатели и последователи Ломоносова старательно ограничивали свое творчество именно ямбическими формами, чего, кстати, он сам не делал. Однако трудно допустить, чтобы на протяжении двухсот лет развития русской поэзии господство ямба поддерживалось лишь авторитетом автора «Письма...».

Более того: отношение к ямбу и его процентное соотношение с другими размерами почти не эволюционирует — если и изменяется, то в таких пределах, которые оставляют ключевые позиции за ямбом. Если для XVIII века его доля была, как указывалось, 82%, то для первой четверти XIX века она составляет 76%. Вторая четверть XIX века, характерная своим вниманием к трехсложным размерам, тем не менее, дает более 50% ямбических размеров. Даже у таких «трехсложных» поэтов, как Некрасов, Щербина, А. К. Толстой — все-таки никак не меньше половины всех произведений написано ямбом.

Видимо, причины безраздельного господства ямба гораздо сложнее и глубже. Сама традиция, упорно держащаяся столько времени, должна получить какое-то объяснение.

Любопытно, что уже сам Ломоносов, ратуя за утверждение ямба вообще, почему-то настаивал на том, что, по крайней мере, начинаться стих должен ямбом (а не пиррихием или спондеем). Как проницательно заметил С. М. Бонди, «Стихам типа «Благословенна вечно буди», «Елисаветы и тебя» (с начальными пиррихиями) решительно предпочитались стихи типа «Возлюбленная тишина», «И гневною казнит рукою» (с начальным ямбом)». И далее: «Здесь, видимо, и лежит настоящая причина, отмеченная впервые А. Белым, преобладания в XVIII веке в четырехударном ямбе стиха с пиррихием на второй стопе, то есть, с безударным четвертым слогом, над пиррихием на первой стопе, то есть, с безударным вторым слогом».[2] Факт любопытный, но мы опять имеем дело со следствием, а не с причиной. Почему же такое значение имеет, хотя бы, начальный ямб?

---

[1] В. Е. Холшевников. Основы русского стихосложения. ЛГУ, 1958, стр. 23.

[2] С. М. Бонди. Цит. раб., стр. 107.

Тяготение стиха к начальным ямбам или близкому по распределению акцентов анапесту неоднократно отмечали и другие стиховеды не только в силлабо-тоническом стихе, но и в народной просодии. Так, Шебуев замечает, что «Большинство русских песен начинается с анапеста, а оканчивается дактилем, почти не соблюдая размера в середине».[1]

Таким образом можно допустить, что стих вообще тяготеет к безударному началу.

Этому наблюдению резко противоречит другое, сделанное К. И. Чуковским относительно стихотворного творчества детей:

«Каков ритм всех этих детских экспромтов, вызванных пляской и прыганьем?

Сколько ни доводилось мне слышать подобных стишков, во всех случаях один и тот же ритм: хорей.

Почему это так, я не знаю.

Может быть потому, что дети всего мира прыгают и пляшут хореем; может быть потому, что еще грудным, бессловесным младенцам все матери внушают этот ритм, когда качают и подбрасывают их, когда хлопают перед ними в ладоши и даже когда баюкают их (так как «баю-баюшки-баю» есть хорей), — но, как бы то ни было, это почти единственный ритм радостных детских стихов. Хорей, который порою сопряжен с анапестом».[2]

Другими словами, детская интуиция предпочитает стихи с ударением на первом слоге, стихи с начальным ударением.

Почему же, став взрослыми, дети забывают, то, что ими было всосано с молоком матери, и усваивают «взрослый» ямбический ритм?

Только ли потому, что усваивают эстетический вкус взрослых, как усваивают они речь и манеру поведения?

Но ведь динамический стереотип, заложенный в детстве, очень прочен. А «хореический» слух исчезает к семилетнему возрасту, хотя ребенок продолжает воспринимать хорей из книг, которые для детей пишутся, как правило, хореем.

С другой стороны, во «взрослом» репертуаре есть область, почти целиком отданная хорею; область огромная, подчиняющаяся стихийным, а не книжным законам: частушка.

---

[1] Н. Шебуев. Версификация. Пгр., 1915, стр. 145.

[2] К. И. Чуковский. От двух до пяти. М., 1955, стр. 187.

Легко заметить, что классическая частушка с самого начала своего возникновения была хореической (разумеется, есть исключения, но не о них речь).

При этом любопытно вот что: «Давно отмечено, что в хорее первое ударение приходится не на первый нечетный слог, а на второй нечетный. Первый слог часто неударяем».[1] То есть и в хорее стих стремится к безударному началу. Это положение полностью относится и к частушкам.

Создается впечатление, что ударное начало для стиха просто неорганично. Поэтому в нисходящих размерах наблюдается стихийное стремление проскочить начальное ударение. Что же касается подчеркнуто-хореической «стихии» детей, то, может быть, это связано с особенностями формирования голосового аппарата ребенка? Н. М. Жинкин пишет, что этот длительный процесс проходит несколько стадий: до семилетнего возраста в детском организме отсутствуют некоторые специфические голосообразующие органы, свойственные взрослому организму. Лишь с семилетнего возраста эти органы начинают развиваться и «окончательно формируются лишь к 11—12 годам».[2] Быть может, эта специфика механизмов речи как-то связана с нашей проблемой?

Не вдаваясь в решение этого вопроса, я хочу заметить, что наиболее продуктивным был бы комплексный подход к нему специалистов различных профилей. Здесь же для нас важен тот факт, что специфика стиховой речи и преобладание одних просодических форм над другими не имеют пока достаточно надежного объяснения.

2.

Интенсивность употребления ямбических форм показана в таблицах VI и VII.

Реальность существования одностопного ямба многие стиховеды отрицают, считая его искусственным дроблением более крупных стихов. А. Квятковский отрицает даже двухстопный ямб, видя в нем фикцию, «которая создается укороченной системой рифмовки».[3] Что здесь имеется в виду, сказать трудно.

---

[1] А. Астахова. Из истории и ритмики хорея. «Поэтика». Сб. статей, Л., 1926, стр. 56.

[2] Н. И. Жинкин. О теориях голосообразования. — В сб.: — «Мышление и речь», изд. АПН РСФСР, М., 1963, стр. 265.

[3] А. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966, стр. 364.

Если подходить к стиху с этих позиций, то почему бы не отрицать заодно и трехстопный ямб, считая его лишь «половинкой» шестистопного?

Между тем в XVIII веке зафиксированы три случая вполне достоверного одностопного ямба. Это, прежде всего, длинное — в 110 стихов стихотворение Николева «Честь»:

Велика
Есть честь,
Но есть
Для лика
 Себя
Коль нижних
Всех ближних
 Губя,
Гордиться
И льститься,
 Что всяк
 Ей так... и т. д.

(IV, 287).

У Державина 22 стиха парной рифмовки в драме «Пожарский» обусловлены особенностями и нуждами речитатива, как и другая вставка в кантате. Самостоятельного значения эта форма не имеет, потому что слишком мала площадь стиха и слишком ограничено количество слов, которые могут быть втиснуты в жесткие рамки. Такой стих выглядит несколько искусственным, нарочитым, но он все-таки есть.

Двухстопного ямба несколько больше, и, хотя он тоже не имеет самостоятельного значения и трудно говорить о его функциональной роли, звучит он более естественно. Вот отрывок из шутливого любовного стихотворения Хемницера «Сон»:

В печали я:
Душа моя,
Что не с тобой
Любящий твой.
Соснул я раз,
И в этот час
Эрот во сне
Явился мне...

Обращает внимание сплошная мужская каталектика в этом примере. В других случаях — это, как правило, кусочки вставных номеров в комических операх — чередуются каталектики смешанные. Первым двухстопный ямб применил Сумароков в балете «Прибежище добродетели», затем Хемницер, четыре раза Державин и один раз Крылов.

Только начиная с трехстопного, ямб становится заметным и нормативным размером. Впервые мы встречаемся с этим размером в 1738 году у Ломоносова — это перевод оды Анакреонта «К лире», 12 стихов нерифмованного трехстопного ямба со сплошными мужскими каталектиками. С этих пор за трехстопным ямбом закрепляется традиция специфического метра анакреонтической лирики.

У самого Ломоносова он встречается восемь раз — несколько коротких реплик в «Риторике» и три больших вещи, написанные в разное время, но одинаково анакреонтического характера: «Ночною темнотою», «Молчите струйки чисты» и программный «Разговор с Анакреонтом» в его большей части. Любопытно, что Тредиаковский первое и единственное произведение трехстопного ямба — и не в русле начавшейся анакреонтической традиции — написал лишь в 1764 году. Это триста строк нравоучительного стихотворения Томаса Мора «О выборе надлежащей жены» («Уж требует того»).

Зато охотно поддержал анакреонтическую традицию трехстопного ямба Сумароков (четыре оды). Но он же нашел ему и другое применение: во-первых, широко использовал для куплетов и арий в комических операх и в балетах (девять раз!), а во-вторых, написал этим размером семь песен. Таким образом, только что наметившаяся традиция тут же стала и разрушаться. К тому же Сумароков пишет трехстопным ямбом и басню «Любовь», и переложение псалма 97.

Херасков употребил трехстопный ямб едва ли не больше всех — сорок два раза! Жанровая характеристика его произведений весьма разнообразна: тут и двадцать анакреонтических од, и две песни, и четыре духовных стихотворения, и шесть вставных куплетов, и столько же нравоучительных стихотворений.

Княжнин, помимо трех вставных номеров, написал трехстопным ямбом послание «Вы мыслите напрасно», положив начало новому его применению в жанре дружеских посланий.

У Петрова размер нашел применение в шутливой «Оде, петой в маскераде», у Попова — в любовных песнях, у Богдановича — в идиллии «На что в полях не взглянешь» и в духовных стихах.

Особенно пестро выглядит применение трехстопного ямба у Державина: 45 произведений — и чего тут только нет! И анакреонтика, и песни воинские, и оды торжественные и приветственные, и дружеские послания, и как у большинства современников, куплеты и арии в музыкально-драматических произведениях.

У других стихотворцев применение трехстопного ямба не столь разбросано, но в целом тоже не ограничивается каким-либо одним жанром; если у Львова это почти исключительно анакреонтические оды, то у Долгорукого — песни и чувствительная лирика, у Дмитриева — песни, сатиры, баллады, у Хованского — сатирическая сказка, послания, идиллия, «элегическое рондо» и т. д. Общая картина получается весьма мозаичной. Попробуем свести ее в таблицу.

Итак, из 25-ти учтенных поэтов размер был использован в той или иной мере почти всеми. Достоверно отсутствует он лишь у троих — Поповского, Кострова и Хемницера.[1]

В жанровом отношении материал распределяется следующим образом:

1. «Легкая поэзия»; анакреонтика; «Чувствительные» и любовные стихотворения — 117 случаев у 16 стихотворцев.

2. Песни и романсы — 42 случая у 10 стихотворцев.

3. Куплеты, арии, дуэты, хоры, вставленные в музыкально-драматические произведения—61 случай у 11 стихотворцев.

4. Идиллии — 2 случая (Богданович и Хованский).

5. Дружеские послания — 7 случаев у 6 авторов.

6. Произведения духовного характера — оды, молитвы, переложения псалмов, духовные гимны — 8 случаев (Сумароков, Херасков, Богданович, Державин).

7. Оды приветственные, торжественные, нравоучительные, «на случай», стихотворения медитативного характера — 18 случаев у 7 авторов.

8. Произведения других жанров — произведения мадригально-эпиграмматического характера, сентенции, вставки в поэмы, шутки, одна баллада (Дмитриев), одна басня (Сумароков) — всего 30 случаев у 10 стихотворцев.

---

[1] Напомню, что речь идет о чистом трехстопном ямбе; вообще же в сочетаниях с другими ямбами он есть и у Хемницера, и у Кострова.

Таким образом, анакреонтика занимает львиную долю — 40%. Вместе с близкими по жанру песнями и романсами пусть даже чуть более 50%. Однако же остальная половина всех трехстопных ямбов — и не у одного автора, а у многих, пусть более дробно, но все же использована в других жанрах. Можно с уверенностью констатировать, что жесткого жанрового прикрепления данного размера не было. Самое большее — это тяготение его к жанрам, чаще всего, легким.

Вместе с тем следует констатировать и другое: попытки применения трехстопного ямба в жанрах высоких не стали традицией. В начале XIX века данный размер становится излюбленным в жанре дружеского послания, по своему характеру эпикурейского, близкого к анакреонтике. Возможно, что легкость и грациозность коротких строк просто не ассоциировалась с иным душевным настроем; элегические мотивы просто «не звучали» в его оформлении, приобретали налет несерьезности, легкомыслия, кокетства. В данном случае такая ассоциативная связь возникла не вследствие какой-то акустической особенности трехстопного ямба, ибо и короткие строки вполне могут обслуживать элегическую тематику (вспомним мрачный, трагический колорит двухстопных хореев и анапестов у Полежаева!), но, главным образом, потому, что этот размер успел многочисленными образцами закрепиться в анакреонтической тематике. Причины же этого быстрого закрепления кроются в стремлении первых переводчиков Анакреонта передать, как можно точнее, дух подлинника, вплоть до совпадения в синтаксических конструкциях. Так, например, если у Анакреонта одно предложение занимает, скажем, три стиха, а другое шесть, то его переводчик Львов стремится передать это соотношение с максимальной точностью (3 и 6), или с минимальным отступлением от подлинника (например, 3 и 7). Более того, Львов нередко жалуется на необходимость вынужденных отступлений от первоисточника; в примечании к XXXIX Оде он пишет: «Ни в которой оде не был я столько принужден отступить от подлинника, как здесь, будучи обязан повторять тот же стих то женскими, то мужскими стихами, прибавляя по необходимости не нужные и не значащие эпитеты: с л а д к о и прочее, которое напечатал нарочно косыми буквами для того, чтобы читатель видел, что лишнее и дурное принадлежит мне, а не Анакреону».[1]

---

[1] Стихотворения Анакреона Тийского. Перевел Н. А. Львов. СПб, 1794, стр. 185.

Можно спорить о принципах перевода вообще и качестве перевода, сделанного Львовым, но нельзя не восхититься тем титаническим трудом, с помощью которого переводчик стремился смоделировать античный подлинник, вплоть до мельчайших деталей. Сам поэт характеризует принцип своей работы: «Сия и следующие за ней ода переведены были мною точным числом стоп и ударением греческого подлинника, тем самым метром хотел я продолжать перевод всего Анакреона. Хотя сие гораздо бы легче было исполнить по причине одинаковых женских стихов, но мне показалось, что единообразие оных на русском языке делает какую-то неприятную звучность для слуха, привыкшего не токмо к разнообразному ударению стихов, но еще и к рифме».[1] И добросовестный, крайне щепетильный переводчик, позволивший себе кое-где сменить сплошную женскую каталектику на смешанную, считает своим долгом дать два варианта перевода:

Я петь хочу Атридов,
Хочу я петь о Кадме,
Но струны лиры только
Одну любовь брящают...

(стр. 64)

Тревога Львова была неосновательной. Русский читатель, в общем, одинаково благосклонно воспринял и модель со сплошными, как в данном случае, женскими каталектиками, и со сплошными, как у Ломоносова, мужскими:

Хвалить хочу Атрид
Хочу о Кадме петь,—
А гуслей тон моих
Звенит одну любовь...

(Лом., 15)

И с чередующимися, как во втором варианте у самого Львова:

Я петь хочу Атридов,
Хочу о Кадме петь,—
Но струны мои только
Одну любовь звучат...

(стр. 65)

---

[1]. Стихотворения Анакреона Тийского. Перевел Н. А. Львов. СПб, 1794, стр. 63.

3.

Количество произведений четырехстопного ямба очень велико, а формы настолько разнообразны, что привести их в какую-то систему чрезвычайно трудно. Поистине, это универсальный стих. Нет ни одного поэта, который им не воспользовался. Четырехстопный ямб — это как бы та «нейтральная полоса», тот обязательный стихотворный минимум, от которого поэты идут каждый своим просодическим путем.

Доля четырехстопного ямба занимает в XVIII веке 25% всех ямбических размеров, а по количеству стихов — еще больше 32,5, что составляет более 100000 стихотворных строк. И все же в следующий период роль его становится еще заметнее, и удельный вес среди других ямбических размеров достигает в первой четверти XIX века 37%. В дальнейшем количество четырехстопного ямба испытывает колебания, но в целом остается достаточно большим. Его можно считать наиболее употребительным размером, хотя в отдельные периоды на короткое время он оттесняется и другими формами ямба.

В отличие от четырехстопного, пятистопный ямб в XVIII веке не получил заметного развития. В пределах изучаемого материала мы имеем всего 14 случаев — 0,3% всех ямбических форм, что составляет всего 440 стихов, 0.1%. Как правило, это единичные случайные произведения в творчестве поэтов, разделенных значительным промежутком времени, так что и какую-либо преемственность здесь наметить трудно.

Впервые пятистопный ямб встречается у Ломоносова. Это перевод знаменитой оды Горация «Я знак бессмертия себе воздвигнул», а затем небольшой отрывок в шесть строк «О имя, купно с розами рожденно», включенные Ломоносовым в «Риторику» издания 1748 года.

Я знак бессмертия себе воздвигнул
Превыше пирамид и крепче меди,
Что бурный Аквилон сотреть не может,
Ни множество веков, ни едка древность
Не вовсе я умру, но смерть оставит
Велику часть мою, как жизнь скончаю... и т. д.

(Лом., 271)

Стих здесь цезурованный; цезура, главным образом, мужская, на третьей стопе, однако встречается и дактилическая;

каталектики же сплошь только женские. Этим стих Ломоносова отличается от классического пятистопного ямба, ставшего в послепушкинский период традиционным стихом драматических произведений вместо александрийского стиха. По-видимому его и не следует возводить к этим опытам Ломоносова, хотя внешние приметы, как будто бы налицо — цезура, отсутствие рифмы. Драматический стих XIX века был заново открыт Востоковым и Жуковским, усовершенствован и прочно внедрен в стихотворную практику Пушкиным.

Не прошел мимо пятистопного ямба и Тредиаковский: его пентаметр иамбический — это и есть обычный пятистопный ямб. Только сам поэт употребил его лишь однажды в Оде IV «Похвала Ижорской земле» (1752 г.) в строфическом рифмованном варианте и с цезурой на второй стопе:

Приятный брег! Любезная страна!
Где свой Нева поток стремит к пучине.
О! прежде дебрь, се коль населена!
Мы град в тебе престольный видим ныне.

(Тр., 179)

Затем, вплоть до конца XVIII века пятистопный ямб в чистом виде не встречается (он мелькнет лишь у Сумарокова в двух коротких репликах, всего четыре стиха, скорее всего случайных). Только у Муравьева он вновь становится заметным: это лирическое воспоминание «Итак, опять убежище готово», написанное неразделенными четверостишиями по схеме АвАв, шесть строк мадригала «Видали ль вы небесную Аглаю?» и анакреонтические «Общественные стихи», где размер дается в вольной рифмовке. Все три вещи написаны в 1780—1782 годах. Стих цезурованный:

Доратом быть! Какое заблужденье
Творить стишки, сияющи умом...

(Мур., 212)

В 1790 году Княжнин пишет этим размером в вольной рифмовке большое «Послание трем грациям» (129 стихов); в эти же годы Крылов пятистопным ямбом делает весьма вольное переложение из Песни песен, вставляя отдельные куски правильного пятистопного ямба среди основного корпуса, написанного вольными ямбами.

Капнист пишет стихотворение «О дружество, прямых источник благ» неразделенными четверостишиями по схеме аВаВ.

В комической опере Долгорукого «Любовное волшебство» есть куплеты, состоящие из неразделенных четверостиший пятистопного ямба.

Наконец, пятистопный ямб употребил Дмитриев в Послании к Жуковскому — «Была пора, питомец русской славы». Но этот случай выходит за пределы XVIII века — послание написано в 1831 году, когда пятистопный ямб уже был блестяще разработан Пушкиным.

Особняком стоит песня Николева «Ну полно, милушка, не сердися», где в парной рифмовке преобладает пятистопный ямб, хотя уже первая строчка дефектна; есть отступления от метра и в самом корпусе песни.

Значительно интенсивнее употреблялся пятистопный ямб в смешанных формах и в пределах вольного ямба, как его составная часть. Но это уже другой случай.

Можно считать, что пятистопный ямб в XVIII веке был известен как самостоятельный размер, но еще не устоялся ни в жанровом отношении, ни в отношении его архитектоники: мы встречаем среди крайне ограниченного материала и безрифменный стих, и строфы, и парную, и вольную рифмовку пятистопного ямба. Его не назовешь даже вспомогательным размером — он еще очень случаен. И все же стихотворцы XVIII столетия испробовали свои силы и в этом метре.

4.

По количеству произведений шестистопный ямб довольно значительно уступает, как мы видили, ямбу вольному, но по количеству стихов превосходит последний в три раза (I 551 произведение, 162 258 стихов). Это означает, что шестистопный ямб применялся для наиболее громоздких произведений. Так оно и было на самом деле: драматические произведения, поэмы, большие послания, идиллии, эклоги, сатиры и т. д. чаще всего использовали именно шестистопный ямб.

Размер этот — также изобретение Ломоносова. Уже с первых лет своего появления шестистопный ямб завоевывает популярность, особенно в александрийском варианте, хотя нередко мы встретим и иные формы его архитектоники. В XVIII веке нет поэта, который не использовал бы этот размер.

Интенсивность употребления шестистопного ямба остается на протяжении всего рассматриваемого периода неизменной и не обнаруживает тенденции ни к уменьшению, ни к уве-

личению. Но это в целом. Что касается конкретных авторов, то здесь, как и в любом другом случае, обнаруживается своя индивидуальная манера, свои симпатии и антипатии, и употребление традиционного метра в творчестве разных поэтов далеко не одинаково.

Наибольший процент употребления шестистопного ямба мы обнаружим у его основоположника Ломоносова — это 73% всех его ямбических произведений; открытый им размер, видимо, показался Ломоносову настолько универсальным, что ради него поэт отодвинул на второй план свое главное детище — ямб четырехстопный. Правда, по количеству стихов шестистопного ямба у Ломоносова относительно меньше, всего 52%. Это означает, что у первого русского одописца крупных форм сравнительно немного, и что данный размер первоначально был более универсальным, охотно вбирая самые разнообразные жанры.

Тредиаковский использовал шестистопный ямб (свой «гексаметр иамбический») тоже весьма охотно — до 64% всех его ямбических произведений составляют эти самые «гексаметры».

Остальных стихотворцев можно разделить на несколько категорий. Во-первых, это те, кто выдерживает средний, типичный для XVIII века процент употребления шестистопного ямба — от 30% до 35% всех ямбических размеров. Это Сумароков, Хемницер, Горчаков, Карабанов, Дмитриев.

Во-вторых, это те, у кого соответствующий показатель несколько ниже — от 20% до 30% — Херасков, Княжнин, Николев, Державин, Карамзин.

Далее идут те, у кого эта цифра несколько превышает среднюю норму — от 35% до 45% — Майков, Петров, Богданович, Костров, Долгорукий.

Наконец, стихотворцы, показатель которых резко отличается от среднего уровня: Поповский — 6%, Крылов — 7%, Капнист — 7%, Радищев — 15%, Львов — менее 1%.

На первый взгляд здесь намечается некоторая закономерность: более консервативные, тяготеющие к архаичным формам поэты, естественно, более тяготеют к шестистопному ямбу. Другие — новаторы и экспериментаторы постепенно изживают традиционный александрийский стих, заменяя его другими, более разнообразными формами.

На самом деле это впечатление обманчиво и все здесь гораздо сложнее. Резкие колебания пропорций между алек-

сандрийским стихом и другими видами ямба у различных поэтов связаны, прежде всего, с жанровой спецификой творчества каждого автора.

Так, например, Княжнин относительно редко употребляет шестистопный ямб, предпочитая ему другие размеры. Но у него много драматических произведений, и это дает подавляющее количество строк шестистопного ямба; если доля произведений, написанных шестистопным ямбом у него составляет 26%, то стихотворных строк 79%. То есть, проще говоря, Княжнин, оказывается, в основном писал именно александрийским стихом, употребляя другие размеры от случая к случаю в миниатюрах.

Наоборот, у Ломоносова, Попова, Хованского вроде бы много произведений шестистопного ямба — соответственно, 73, 60, 61%. Но по количеству стихотворных строк они едва достигают половины их продукции — соответственно, 52, 45, 47%. То есть, им привычно и легко было писать стихи любым другим размером.

Жанровое применение шестистопного ямба, как в александрийском варианте, так и в иных, в том числе и строфических формах, выглядит достаточно пестро, хотя тяготение здесь более отчетливо, нежели у ямба четырехстопного.

Можно сказать, что драматические произведения в XVIII веке чаще всего писались шестистопным ямбом, но нельзя сказать, что они писались т о л ь к о шестистопным ямбом.

Можно сказать, что шестистопный ямб употреблялся, чаще всего, в жанрах крупных и серьезных: трагедиях, эпистолах и т. п., но нельзя сказать, что данный размер употреблялся т о л ь к о в этих жанрах.

В самомо деле: с одной стороны, как мы увидим дальше, не трудно найти примеры употребления в драматических произведениях XVIII века иных стихотворных размеров; с другой стороны мы располагаем весьма значительным количеством примеров употребления шестистопного ямба в самых разнообразных и, порой, неожиданных жанровых формах.

Так, мы встречаем массу небольших — от двух до восьми строк — произведений эпиграмматического, мадригального характера, всевозможных сентенций, надписей — как шутливых, так и серьезных. Здесь и короткие стихи «На случай», шутки, загадки, афоризмы, шарады — словом, вся та мелочь альбомного характера, которая имеется в избытке у любого

поэта. Шестистопный ямб обычно выступает здесь в парной рифмовке, но нередки и вольные чередования строк.

Но есть и другие жанровые формы, есть и иная архитектоника шестистопного ямба. Нередко он бывает организован в отчетливые строфы различной конфигурации каталектик. Так, у Ломоносова восьмистишиями написаны две оды, у Капниста шестистишиями написана духовная ода; у Державина масса стихотворений самого различного характера написана четверостишиями шестистопного ямба. У Карамзина вольными стансами шестистопного ямба написано стихотворение «Луизе», у Богдановича шестистишиями написана «Ода в честь красоте», а ряд медитативных стансов — четверостишиями. Примеров очень много.

Астрофические шестистопные ямбы, как в парной рифмовке, так и в вольных чередованиях каталектик, можно встретить в идиллиях у Сумарокова, Кострова, Дмитриева; в эклогах (у одного Сумарокова, считая и первоначальные редакции, их более 80!). Существуют элегии, написанные шестистопным ямбом — у Богдановича, Карамзина, а у того же Сумарокова их более 40. Особенно широко представлен шестистопный ямб в посланиях, эпистолах, обращениях — они есть почти у каждого поэта XVIII столетия.

Тот же стих присутствует и в более крупных формах; им написана поэма Ломоносова «Петр Великий», эпические поэмы Хераскова «Владимир возрожденный», «Селима и Селим», дидактическая поэма «Плоды наук», поэмы «Полидор», «Вселенная», «Чесменский бой», огромнейшая «Россияда»; у Майкова ирои—комические поэмы «Игрок ломбера», «Елисей», эпическая поэма «Освобожденная Москва», у Богдановича поэмы «Блаженство народов», «Сугубое блаженство», у Хемницера героида «Письмо Барнвеля к Труману»; у многих поэтов александрийским стихом написаны сказки, басни, духовные стихи и т. д., и т. п., так что совершенно невозможно «прикрепить» шестистопный ямб к каким-то определенным жанрам или назвать жанры, исключительно ямбического характера. Универсальность данного размера очевидна.

Универсальность и популярность александрийского стиха подтверждают отзывы ряда стихотворцев: Пушкин назвал его «почтенным» и охотно сам использовал; Остолопов в своем «Словаре» поет ему дифирамбы: «Наши ямбические шестистопные о двух равных полустишиях и с рифмами стихи еще удобнее задерживаются в памяти, нежели стихи древних тра-

гедий, с неравными полустишиями и без рифм».[1] Он же, ссылаясь на одного из теоретиков, подчеркивает, что «Александрийский стих... разделяясь на два равных полустишия без переносу слов из одного в другое, и следовательно почти всегда на два полные смысла, отменно способен к тем антитезам, к тем остроумным выражениям чувствований и страстей, которыми наполнены французские трагедии».[2]

Действительно, у шестистопного ямба есть ряд очень сильных сторон, что и сделало его столь популярным и продуктивным размером. Главная состоит в его большей, по сравнению с другими формами, вместительности, емкости. В строку шестистопного ямба вмещается в два раза больше слов, чем в строку ямба трехстопного; при этом в него легко входят длинные слова, требующие пропуска подряд многих ударений и потому плохо укладывающиеся в короткие размеры; вместе с тем, для одинакового количества слов в шестистопном ямбе требуется в два раза меньше рифм, чем в ямбе трехстопном и даже четырехстопном. Цезура, превращая длинную строку в два относительно автономных полустишия, придает стиху отчетливое звучание и предоставляет речевому усилию возможность для кратковременного отдыха. Все это имел в виду П. А. Вяземский в своем отчасти шутливом стихотворении «Александрийский стих»:

Я, признаюсь, люблю мой стих александрийский,
Ложится хорошо в него язык российский,

именно потому, что «глагол наш великан плечистый и с брюшком» и его «не вогнешь в наш стих четверостопный», к тому же

... с нашим словарем

Александрийский стих с своим шестериком
Для громоздких поклаж нелишняя упряжка,
И то еще порой он охает бедняжка...

(Вяз., 302)

Стихотворцы XVIII века были многословны и не умели лапидарно выражать свои мысли — это видно на каждом шагу: оды в 30 и более десятистиший (это же по 300 стихов!)

---

[1] Остолопов. Словарь древней и новой поэзии. СПб, 1821, том III, стр. 308

[2] Остолопов. Словарь древней и новой поэзии. СПб, 1821, том I, стр. 7.

далеко не всегда имели оправдание подобному словесному расточительству; попытки, например, создать короткую выразительную надпись к памятнику Петру Великому отчетливо демонстрируют неэкономность поэтов по отношению к слову; в этой ситуации александрийский стих создавал, хотя бы, видимость лапидарности: то, что в трехстопном или четырехстопном стихе заняло бы несколько строк, в александрийском вытягивалось в две цепочки. Возможно, что какую-то роль играла и чисто зрительная привычка к длинным силлабическим стихам, еще долго продолжавших оставаться популярным чтением XVIII столетия.

Но уже в пору самого большого расцвета шестистопника он начинает ощущаться и как несколько громоздкий и искусственный. Приветливый отзыв о нем Пушкина в подтексте таит иронию и снисходительность; Пушкин еще скажет о нем:

... А стих александрийский?...
Уж не его ль к себе я залучу?
Извилистый, проворный, длинный, склизкий
И с жалом даже, точная змея...

(«Домик в Коломне»)

Не очень доброжелательно относился к александрийскому стиху Востоков, считая, что он «поистине весьма недостаточен; не только монотония его тягостна слуху, но он своей сухостью, краткостью и невольным ударением на полустишии заслужил хулу самих французов».[1] Правда, Остолопов возражал Востокову и доказывал, что шестистопный ямб потому и нашел широкое применение в драматургии, что звучит «как ближайший к обыкновенному языку разговорному и удаленный от скучной монтонии»,[2] но прав-то, конечно, был Востоков: все достоинства александрийского стиха снижала его громоздкость и, действительно, некоторая монтонность, происходящая от ненарушаемого жесткого чередования альтернирующих каталектик. Внимание читателя или слушателя как бы убаюкивается неуклонной однообразной сменой мужских окончаний — женскими, а тех, в свою очередь, мужскими, каждый раз аккуратно через два стиха. Читатель уже не ждет ничего иного, он уже привыкает к мерно и методично

---

[1] Цит. по «Словарю» Остолопова, том I, стр. 318.

[2] Цит. по «Словарю» Остолопова, том I, стр. 499.

разматывающимся стихам, а вместе с ослаблением ожидания ослабляется внимание и интерес.

В конечном итоге популярность александрийского стиха начинает падать; попытка сделать этот стих строфическим или давать его в вольной рифмовке мало, что изменила, и в XIX веке шестистопный ямб постепенно вытесняется другими формами.

Однако этот размер сохранился и в более поздние времена, как в своем первоначальном виде, так и в специфической форме эквивалента античному триметру — стиху трагедий и комедий — в переводах античных авторов. Как указывает М. Л. Гаспаров, в практике русского перевода было несколько попыток дать такой эквивалент при помощи преобразования шестистопного и пятистопного ямба в три диподии с константой на пятой или шестой стопе. Разумеется, такой преобразованный стих уже сильно отличается от александрийского прототипа.[1]

Увлечение русских стихотворцев александрийским стихом явление не изолированное; аналогичный процесс констатируется и в западно-европейской поэзии. Вообще александрийский стих возник очень рано—в конце XI века. Затем его забыли, и воскресил его только Ронсар со своей школой. В XVIII—XIX веках по данным, которые приводит И. Н. Голенищев-Кутузов, три четверти всех французских стихотворений были написаны именно этим стихом. У некоторых авторов, например, у А. Шенье и Леконта де Лилля, александрийский стих составляет около 90% всего метрического репертуара.

В Англии этот стих имел меньший успех, но все же использовался Спенсером в XVI веке и Байроном и Шелли — в XIX-ом. Из Голландии, где александрийский стих господствовал в драматических жанрах, его заимствовал реформатор немецкого стихосложения Мартин Опитц[2].

5.

Неравностопные размеры можно разделить на две категории; в одном случае неравностопные стихи в своем чередо-

---

[1] М. Л. Гаспаров. Античный триметр и русский ямб. В сб.: Вопросы античной литературы и классической филологии. «Наука», М., 1966, стр. 393 и след.

[2] И. Н. Голенищев-Кутузов. Александрийский стих на Западе. — В кн.: Проблемы современной филологии. Сборник статей к семидесятилетию акад. В. В. Виноградова. М, 1965, стр. 357 и след.

вании имеют некую систему; в другом случае такая система отсутствует. Применительно к ямбическим размерам последнюю форму именуют вольным ямбом.

Во избежание неясности следует уточнить терминологию.

У истоков силлабо-тонической системы вольным стихом называли такие формы, когда, независимо от количества стоп, в стихе с «номенклатурными», «правильными» стопами, попадались и чужеродные. Так, Ломоносов писал, что «неправильными и вольными стихами «следует считать те, «в коих вместо ямба или хорея можно пиррихия положить». К вольным Ломоносов относит и те, где вместо стопы хорея встречается стопа ямба и наоборот. Ясно, что речь идет просто о нарушениях метрической схемы. В нашем понимании это никакие не вольные ямбы, а частные случаи различной расстановки ударений в стихе, в большинстве своем имеющие характер просодической нормы.

Вольными ямбами следует считать такие случаи, когда мы имеем дело с чередованием стихов различной стопности в пределах одного произведения или достаточно большого фрагмента стихотворного текста.

Здесь, однако, есть особая тонкость: какое количество стихов разной стопности мы будем считать за вольные ямбы? Очевидно, самое минимальное количество — это два различных стиха, скажем, четырехстопного и шестистопного ямба, или пятистопного и трехстопного. Но ведь подобные сочетания сплошь да рядом встречаются внутри строго урегулированных строфических конструкций, их мы не относим к вольным ямбам. Более того, существуют строфы, где, опять-таки по заранее заданной схеме, повторяющейся из строфы в строфу абсолютно точно, чередуются и три, и четыре разностопных стиха, и количество разностопных строк ограничивается лишь количеством стихов в строфе. И все же их нельзя отнести к вольным ямбам.

С другой стороны, бассейный стих—вне всякого сомнения, вольный ямб — может, в принципе, ограничиться чередованием лишь двух видов стопности и не использовать весь возможный диапазон, весь возможный набор разностопных строк.

Следовательно, дело не в количестве разностопных строк, и главным признаком вольного ямба является неупорядоченность чередования в нем стихов с различной стопностью.

Если же мы имеем дело с упорядоченным по определенной схеме чередованием стихов различной стопности, что, как правило, возможно лишь в строфе, то такие случаи мы будем именовать смешанными размерами (смешанный ямб, хорей и т. д.).

В принципе, однако, вполне возможен и строфический стих вольного ямба — например, вольные ямбы в стихотворении Лермонтова «Дума», состоящем из неразделенных четверостиший.

Проблема идентификации стиха осложняется в связи с одиночными строфами; выше оговаривалось, что определить урегулированность строк в небольших фрагментах затруднительно, и поэтому в таких случаях приходится прибегать к механической рубрикации: если в одиночном фрагменте объемом не более восьми строк чередуются стихи двух видов стопности, они включаются в рубрику смешанных размеров, если же чередуются стихи трех и более видов стопности, то они квалифицируются, как вольные ямбы.

Итак, сначала о смешанных ямбах.

Их довольно много: 5,6% всех ямбических форм (285 случаев) и они очень разнообразны по характеру сочетаний стихов различной стопности. Некоторые из них, повидимому, случайны, другие носят более устойчивый характер и через них начинают проясняться некоторые закономерности.

Отметим, прежде всего, что смешанный ямб использован почти всеми стихотворцами, творчество которых послужило материалом данной работы; отсутствуют смешанные ямбы лишь у одного — у Попова.

У большинства стихотворцев эта форма представлена рядом произведений: у Карабанова, Дмитриева, Капниста их более 20 у каждого; Хемницер обратился к ней 33 раза, Сумароков — 49, Державин 56 раз. У других стихотворцев — по 6—12 произведений смешанного ямба, и только у Поповского, Майкова, Львова, Долгорукого и Крылова такие произведения единичны. Все это говорит о нормативности смешанных форм стиха.

Любопытно, однако, выяснить, каковы же наиболее употребительные сочетания и какова их жанровая характеристика.

Смешанные формы ямба встречаются, практически, в двух видах: в регулярных повторяющихся строфах и в строфах одиночных — обособленных фрагментах объемом до 8 стихов

включительно. В общее количество зарегистрированных 285 произведений смешанного ямба входят 141 случай строфического стиха и 144 случая одиночных строф, то есть, тех и других, приблизительно, поровну.

Однако, совсем не поровну они употреблялись стихотворцами. Так скажем, у Сумарокова 40 случаев строфического смешанного ямба и только 9 одиночных строф, тогда, как у Богдановича есть только одни одиночные строфы — их 12, а у Хемницера — 33. У Карамзина только два случая строфического смешанного ямба и 19 случаев одиночных строф. Все это сильно затрудняет поиски закономерностей в употреблении тех или иных форм. Поэтому для наглядности мы сравним данные отдельно по видам архитектоники стиха.

Итак, самые употребимые:

Формы смешанного ямба	Колич. произв.	В том числе	
		Строфическ.	Одиночн. стр.
я4+6	105	33	72
я3+6	67	38	29
я3+4	53	27	21
	225	или 79%	
Далее следуют:			
я2+4	12	11	1
я2+3	11	8	3
я3+4+6	8	8	—
я5+6	7	3	4
я4+5	6	4	2
я3+5	4	2	2

Как уже оговаривалось выше, одиночные строфы смешанного ямба недостоверны; однако тот факт, что они имеют аналогов среди строфического стиха позволяет считать, что это, действительно, смешанные ямбы, а не кусочки вольного ямба, «не успевшего» набрать строчек другой стопности.

Остальные сочетания зафиксированы лишь по одному разу и не являются сколько-нибудь нормативными. Это:
я2+5, я2+6, я7+8, я1+2+3, я2+3+4, я2+4+6.

Наконец, только в одиночных строфах встретились сочетания: я1+2, я1+4, я6+8 — и то, по одному разу. Они совершенно недостоверны.

Следует учитывать, что все формы смешанного ямба даны обобщено, то есть, без учета индивидуального чередования входящих в состав каждой формы разностопных стихов; так, например, я4+5 может быть и в виде четверостишия я5454, и я5554, и в виде пятистишия я44555 и т. д. Однако детальное рассмотрение всех возможных вариантов сочетаний — это уже предмет строфики, а не метрики.

Что же характерно для сочетаний смешанного ямба?

В состав различных форм смешанного ямба чаще всего входит шестистопный — 192, четырехстопный — 188 и трехстопный — 145, то есть, частота употребления разных форм ямба примерно соответствует употреблению этих форм в чистом виде. Одностопный, семистопный и восьмистопный ямбы и в сочетаниях исключительно редки — соответственно 4,1 и 2 раза. Зато неожиданно высока доля ямба двухстопного — он входит в сочетания 29 раз и пятистопного — 17 раз. Здесь они намного превосходят количество произведений, состоящих из чистых форм этих метров. Видимо, они были удобнее, как вспомогательные метры, перебивающие ритмическую инерцию строфы.

Три наиболее употребительные формы ямба образуют в сочетании друг с другом три наиболее употребительных варианта смешанного ямба. Пятистопный ямб не сочетается с короткими строками — лишь с трехстопным, и то, весьма неохотно. Наиболее продуктивно его сочетание с четырехстопным и шестистопным. То есть, поэты предпочитают не очень контрастные сочетания стопности. Исключение представляет форма я3+6. О причинах этого явления несколько далее.

Аналогично этому и двухстопный ямб ищет себе напарников среди строк не слишком длинных — трехстопных и четырехстопных. Формы я2+5 и я2+6 — единичны, и, по-видимому, случайны.

Любопытна еще одна деталь: среди различных сочетаний есть формы, где строки одной длины разнятся от строк другой длины всего на одну стопу — я3+4, я4+5, я5+6 и т. д. Это одна из продуктивных форм, она насчитывает 80 случаев. Другая, столь же продуктивная, где в длинном стихе стоп в

два раза больше, чем в коротком — я3+6, я2+4, я1+2 — их тоже 80 случаев.

Однако более всего оказывается формы я4+6 — 105 случаев.

Все это требует объяснения.

Сочетания «соседней» стопности, т. е. такие, где количество стоп в короткой и длинной строке отличаются на одну стопу были предпочтительны из-за более или менее сходного, близкого звучания; нарушать однообразие ритма было еще не очень привычно, над метром тяготела традиция симметричности, идущая и от силлабики, и от александрийского стиха. Там, где эта симметрия нарушалась, все же стремились нарушать ее не очень заметно.

Правда, у нас достаточно примеров кардинального нарушения симметрии ритма в чередующихся стихах. Но в этом случае на сцену выступали другие факторы: в сочетаниях, где длинная строка имеет стоп в два раза больше, чем короткая (основная форма я3+6, вспомогательная я2+4 и я1+2), последняя представляет собой как бы половину стиха, оборванного на цезуре; это помогает удерживать ритмическую инерцию: короткий стих «дублирует» остановку на цезуре, как бы резонирует с ней.

Сочетание шестистопного ямба с четырехстопным согласуется на иной основе: и там, и тут четное количество стоп. Кроме того, «лишняя», по сравнению с трехстопным вариантом, стопа здесь уже не дублирует цезурную остановку, а наоборот, «проскакивает» ее, завершает стих, делает его четче, определеннее.

Можно сказать, что в двух последних случаях также действует закон ритмической симметрии: просодия XVIII века не любит «необоснованных» нарушений ритмической инерции.

Теперь о жанровой характеристике смешанных ямбов.

Этот размер мы видим в самых разнообразных по тематике произведениях:

1. «Легкая поэзия»; анакреонтика, чувствительные, любовные, эротические стихотворения — 9 случаев.
2. Песни и романсы — 16 случаев.
3. Куплеты, арии, дуэты, хоры в произведениях музыкально-драматического характера — 15 случаев.
4. Идиллии — 2 случая.
5. Дружеские послания — 10 случаев.

6. Произведения духовного характера: молитвы, переложения псалмов, гимны и т. д. — 40 случаев.
7. Оды торжественные, приветственные, «на кончину», переводы из Горация, кантаты, медитации — 56 случаев.
8. Элегии — 5 случаев.
9. Произведения шутливого, юмористического и сатирического характера, ноэли — 5 случаев.
10. Прочие жанры — главным образом, эпиграммы, мадригалы, надписи, альбомная лирика — почти полностью в эту рубрику входят одиночные строфы. Всего их — 127 случаев.

Совершенно очевидно тяготение смешанных форм ямба к жанрам серьезным, высоким. Характерно, что здесь имеет значение и архитектоника строфы: как правило, духовные произведения состоят из четверостиший, песни — из восьмистиший и других крупных строф.

6.

Вольные ямбы, как правило, астрофичны и представляют собой стих вольной рифмовки, хотя есть и исключения — вольные ямбы могут быть организованы в нетождественные строфы, могут составлять стих парной рифмовки — типа раешника; могут быть и в виде нерифмованного стиха.

Подробный анализ вольного ямба по его качеству не входит в задачу данной работы, тем более, что в этом аспекте вольный ямб подробно исследован Л. И. Тимофеевым, отметившим синтаксическую расшатанность этого стиха, близость его к тоническим формам, ослабление значения рифмы и ее повышенную глагольность, почти полный отказ от переносов, частое нарушение ямбического звучания и. цезуры, стихийное появление семистопных строк. Л. И. Тимофеев развил и мысль, ранее высказанную Л. Майковым, о демократичности вольного ямба и большей по сравнению с другими формами, его связи с традициями народного стиха. Последнее хорошо объясняет популярность вольного ямба в XVIII веке; несмотря на сословный характер тогдашней литературы, несмотря на резко выраженную дворянскую амбицию тогдашней поэзии, и особенно, драматургии, все-таки почти каждый автор той эпохи, пусть часто лишь на словах, чисто декларативно, но все-таки искал сближения с национальной народной традицией. И под напудренным париком екатерининского вельможи или придворного пиита, нет-нет, да мелькала лукавая крестьянская усмешка.

Совершенно прав, также, исследователь, утверждая, что после Сумарокова «басня, можно сказать, слилась с неурегулированным вольным стихом» и что «применение вольного стиха вообще имело две линии: драматическую, что, вполне понятно, вытекало из разговорного характера синтаксиса вольного стиха.., и эпическую, которая состояла, во-первых, из произведений ярко-сюжетного характера типа «Душеньки» Богдановича (отчасти его же «Добрыни», «Были», Аблесимова и пр.) и в главном — из произведений дидактического характера: басни, притч и т. д.»[1]

Тенденция вольного ямба охарактеризована совершенно точно, но Л. И. Тимофеев не ставил своей задачей дать подробный обзор всех жанровых форм, где нашел свое применение вольный ямб. Между тем сфера применения вольного ямба была гораздо шире, чем это может показаться.

Так, если согласиться с тем, что одиночные строфы, куда входят стихи более, чем трех видов стопности — это тоже вольные ямбы, то в жанровую сферу вольного ямба мы должны включить очень большое количество малых форм — эпиграммы, эпитафии, надписи; сентенции, мадригалы, загадки, шарады, шутки, максимы, афоризмы и т. п.

Но и крупных жанровых форм вольного ямба вполне достаточно и они весьма разнообразны.

Так, вольные ямбы, наряду с другими видами метра, широко применялись в духовных стихах. Особенно много таких случаев у Сумарокова — это переложения псалмов 7, 54, 55, 61, 65, 71, 75 и др. — всего их более 50, в том числе много выполненных в безрифменном стихе: такова, например, ода о Страшном суде:

... Не требуйте даров противу естества,
Против согласия рассудка,
Противу разума, противу всех понятий.
Не могут отрасли быть корнем,
Ни человеки богом.
Хотя моих судей и свойства моего
Всех точностей и не постигли вы,
Но видели меня;
Вы видели меня
И слышали мой глас, вам совестью венчанный,
Но вы ему внимати не хотели.

(1,237)

---

[1] Л. И. Тимофеев. Очерки.., стр. 340 и далее.

Духовные оды можно условно отнести к жанру философско-дидактическому и применение здесь вольного ямба согласуется с замечанием Л. И. Тимофеева. Но ведь у оды XVIII века есть своя традиционная форма урегулированного десятистишия. Поэтому духовные оды Сумарокова представляют собой смелый эксперимент, резко отступающий от традиции, причем, первые опыты в этом роде относятся уже к 1759 году, например, опубликованная в «Трудолюбивой пчеле» ода «Час смерти». Таким образом, вольный ямб стал литературным фактом значительно ранее, нежели вошел в басенную практику. Нужно заметить, что Сумароков вообще питал пристрастие к вольному стиху: даже в канонический александрийский стих он постоянно вкрапливает строки четырехстопного или трехстопного ямба.

Но нарушение традиционных жанровых канонов свойственно было не одному Сумарокову; не только духовные, но и торжественные, приветственные оды, оды «на случай», медитативные и т. п. можно встретить выполненными в вольном ямбе. Таковы, например, у Петрова «Ода Павлу Петровичу», Ода на его венчанье на царство, Ода на смерть Екатерины «Плач и утешенье в России», Ода на рождение Михаила Павловича, Ода на рождение дочери и др. У Хераскова — «Добродетель», у Державина гимн «Сретение Орфеем солнца», «Цирцея», «Утро» и мн. др. Державин, пожалуй, любит вольный ямб не менее, чем Сумароков: не только пишет им целые драмы, но и в классическую трагедию, написанную александрийским стихом, стремится втиснуть побольше вставных номеров с широким использованием изощреннейшего разностопного стиха.

Очень распространенный и популярный жанр послания, по традиции идущий от Ломоносова, писался вообще александрийским стихом. Но и здесь стихотворцы не очень-то строго придерживались обычая. Вольным ямбом пишет Сумароков «Письмо к Нелидовой и Борщевой», послание к Дмитревскому. Херасков — свою эпистолу 1763 года «К Евтерпе», Княжнин — послание «К сочинителю Былей и Небылиц», Крылов — послание к Оленину, Горчаков — «Письмо к другу», Муравьев — «К Хемницеру». Множество посланий вольного ямба у Николева: «К другу», «К той, которую любил», «К Прямикову» и др. Все это крупные произведения, часто объемом более 100 стихов; зафиксированы они достаточно большим количеством примеров. И если наблюдение

исследователя: «Сумароков облек сатирические послания в определенную жанровую форму: большая часть его сатир написана шестистопным ямбом с парной рифмовкой»[1] справедливо, то только для Сумарокова, тем более что он сам, и его современники упорно расшатывали едва было установившуюся манеру.

Очень широко и охотно вольный ямб применялся для всевозможных вставных номеров в более крупных и сложных композициях — комедиях, комических операх, прологах, ораториях, кантатах. Не столь уж он редок и в крупных эпических формах-поэмах, сказках и т. п. Так, у Сумарокова находим многочисленные вставки вольного ямба в балете «Прибежище добродетели», в комедии «Лихоимец», у Княжнина — в комических операх «Скупой», «Сбитенщик», у Хераскова в драме «Милана», у Державина в оратории «Целение Саула», в опере «Рудокопы», в пьесе «Обитель Добрады», у Долгорукого — в комической опере «Любовное волшебство», у Радищева—в оратории «Творение мира» и мн. др. При этом вставки часто достигают от 20 до 100 и более стихов. Так, только в опере Державина «Рудокопы» вольного стиха насчитывается до 650 строк.

Этого мало. Мы встретим драматические произведения (правда, единичные) целиком состоящие из вольного ямба— факт для XVIII века никак не учитывавшийся в научной литературе. Такие драматические произведения появляются к концу века и знаменуют собой постепенное вытеснение александрийского стиха другим, более гибким и удобным для передачи движений и характеров, разговорной речи. Если позднее конкурентом и заменителем александрийского стиха выступит в жанре трагедии нерифмованный пятистопный ямб, то вольный ямб будет тяготеть к комедийным жанрам, что, впрочем, не помешает Лермонтову использовать его в «Маскараде».

Итак, в практике XVIII века мы находим целиком написанную вольными ямбами трагедию Княжнина «Титово милосердие» (1778 год) — более 1500 стихов; его же мелодраму «Орфей» (1763 год!), оперу Державина «Грозный» (1814 год), его же «театральное представление» «Добрыня» (1804 год). Таким образом вольный ямб зафиксирован, как переходная

---

[1] Н. Степанов. Хемницер. — В кн.: И. И. Хемницер. Полное собрание стихотворений. М. — Л., 1963, стр. 18.

драматическая форма, хотя и немногими произведениями, но зато большим количеством стихов.

Наконец, вольный ямб занимает весьма заметное место в крупных эпических произведениях. Это ряд поэм или вставок в поэмах. Такова огромная вставка (937 стихов вольного ямба на 2888 стихов иного размера) в поэме Хераскова «Пилигримы», большие вставки в поэме Капниста «Картон». Целиком написаны вольным ямбом «древняя повесть в стихах» Богдановича «Душенька», его же «старинная повесть в стихах» «Добрыня», у Николева «Сон, виденный могольцом в 1788 году» (около 600 стихов), его же «Быль». К ним примыкают нечеткие в жанровом отношении различные «сказки», «были», «повести», сатиры, выходящие за рамки басенного ряда — таких произведений множество у Карабанова, Аблесимова, Горчакова, Николева, Княжнина, особенно — у Дмитриева. Если многочисленные вставки вольного ямба служат, как правило, для выделения обособленных эпизодов, иногда — прямой речи или какого-то важного заявления, для выделения куплетов и арий, то есть выполняют вспомогательную роль, то не менее многочисленные произведения, целиком состоящие из вольного ямба, играют роль вполне самостоятельную и нормативную.

Видимо, — с самого начала своего появления (а им вольный ямб обязан Ломоносову, давшему образец этого стиха — «Расторгни смертны узы, Гектор», 1747 год) жанровое прикрепление вольного ямба никак не предусматривалось и не регламентировалось. В этом смысле интересно обратиться к «Словарю древней и новой поэзии» Остолопова. Как правильно отметил Б. В. Томашевский, этот словарь являет собой «род энциклопедической сводки» теоретических представлений XVIII столетия о стихе. Он интересен «как итог науки XVIII века о стихе».[1] Нужно добавить, что Остолопов, по всей вероятности, не столько строил теорию, сколько излагал данные практики русских стихотворцев. Вот с этой точки зрения он и может служить пробным камнем, на котором можно проверить соблюдение или несоблюдение традиций.

«Словарь» Остолопова вообще ставит очень мало ограничений или условий, допуская весьма значительную свободу и инициативу в смысле употребления тех или иных форм стиха. Так, по поводу жанра идиллии он пишет: «Идиллия может быть написана стихами всякого размера» (II,14). То же са-

---

[1] Б. В. Томашевский. Русское стихосложение. Птб., 1923, стр. 141.

мое и о других: «В еклоге, как и в идиллии, всякий размер употреблен быть может» (I,341), «Епистолы пишутся стихами всякого размера и даже вольными ямбическими стихами, однако же и всякая мера употреблена быть может» (II,167) «Гимн формы определенной не имеет: бывают в нем стихи, всякого размера и даже «вольные» (I,201). И только один раз встречается ограничение: «Вольные стихи не употребляются в епических поэмах, также весьма редко встречаются в трагедиях, комедиях, а в прочих родах поэзии, как-то в баснях, сказках, посланиях и вообще во всех тех, в которых не требуется равномерных строф (почему? — К. В.) доставляют они приятность» (I,140). Но мы видели, что даже это ограничение не соблюдалось.

Высказанные Остолоповым соображения о разнообразии стиха, применяемого в перечисленных им жанрах вполне подтверждается на фактах: пусть, не слишком много, но мы все же найдем и идиллии вольного ямба, например, у Сумарокова «Мучительная мысль, перестань меня терзати», «Свидетели тоски и стона моего», у Дмитриева идиллия «Людмила». Найдем и элегию — опять у того же Сумарокова «К В. П. Салтыковой», «На смерть М. И. Елагиной». Во всех случаях жанры обозначены самими авторами.

Наконец, имеется масса небольших лирических и дидактико-медитативных стихотворений у Карамзина: «Господь есть бедных покровитель», «На разлуку с Петровым», «Лилея», «К неверной», «Покой и слава» и т. д. У Кострова: «К бабочке», «Стихи Лизетте», «Стихи на возвращение Анеты». У Крылова: «Предмет любви драгой», у Горчакова: ряд шутливых произведений, написанных вольным стихом; то же и у Дмитриева.

Таким образом утверждение, что вольный стих в XVIII веке — исключительно басенный или преимущественно басенный, нуждается в серьезном пересмотре. Достаточно сопоставить несколько цифровых данных, чтобы окончательно в этом убедиться. Так, произведений басенного жанра (включая сюда притчи, стихотворения иронического характера), написанных вольными ямбами, насчитывается среди учтенных около 950, что составляет примерно 26 000 стихов. Следовательно, остальных произведений вольного ямба около 700, что состав-

ляет немногим более 27 000 стихов. Даже, если мы отбросим около 450 произведений не басенного характера, как мелкие формы (одиночные строфы), неясные в жанровом отношении, то и тогда общее количество произведений, заведомо не являющихся баснями, будет, по меньшей мере, сопоставимо с количеством басен!

Следовательно, лишь в самой общей форме можно говорить о том, что вольный ямб тяготеет к произведениям бытового, дидактического характера; он действительно, чаще встречается там, где была необходимость приблизить поэтический язык к бытовой разговорной речи. Это и были, по тогдашней терминологии, произведения «низкого жанра».

Наконец, нельзя не учитывать и того, что вольный стих басен и вольные ямбы, например, в поэме далеко не всегда одного качества. Соотношение коротких и длинных стихов, цикличность их чередования, количество метрических нарушений и их характер — все это очень индивидуально и дает примеры самых различных модификаций вольного ямба. Но это — предмет исследования уже на другом уровне и в другом аспекте.

ХОРЕИЧЕСКИЕ РАЗМЕРЫ

I.

Хореи занимают в русской просодии особое положение: с них-то и начинал свою реформу Тредиаковский. Он объяснял свой выбор ссылкой на, якобы, фольклорную традицию, с чем, в общем, соглашались многие последующие комментаторы реформы. Дело, однако, обстояло не так просто.

Уже С. М. Бонди указал на стихийное тяготение к хореическому звучанию силлабического тринадцатисложника, с которого начались эксперименты Тредиаковского.[1] Л. И Тимофеев подробно исследовал этот вопрос и доказал, что из 12-ти возможных форм силлабического тринадцатисложника с мужской цезурой подавляющее большинство форм имело расстановку ударений в первом полустишии на нечетных слогах и «вполне укладывалось в хореические схемы силлабо-тоники».[2] Таких форм было 7. Только три формы были ориентированы на четное расположение ударений, то есть, тяготели к ямбическому звучанию. Наконец, последние две формы сил-

---

[1] С. М. Бонди, цит. раб., стр. 98.

[2] Л. И. Тимофеев. Очерки..., стр. 304.

лабики давали смешанный рисунок, тем не менее, преимущественно также тяготевший к хорею. Ясно, что хореическая ориентация силлабики была заметнее и сильнее ямбической.

Второе полустишие силлабического тринадцатисложника имело 5 основных форм, из которых три точно так же были ориентированы на хореическую инерцию, и только одна — на ямбическую. Пятая форма давала смешанный ритмический рисунок. И здесь приоритет за хореической ориентацией стиха.

Далее Л. И. Тимофеев устанавливает, что сам Тредиаковский в своих, еще силлабических, опытах использовал исключительно одну — первую, хореическую форму силлабического стиха. Вот этот, по выражению исследователя, «ритмический автоматизм» и сыграл решающую роль в обосновании «Нового и краткого способа».[1]

Кроме того, Л. И. Тимофеев показал и фактическое преимущество изначального хорея, получавшегося из тринадцатисложника, по сравнению с изначальными ямбами: естественно делясь на два полустишия, силлабический тринадцатисложник давал в первом случае одно полустишие четырехстопного хорея и одно полустишие трехстопного, то есть, служил исходной позицией для четверостишия схемы х4+3; во втором же случае получались два полустишия трехстопного ямба. Другими словами, «хореическое полустишие было гораздо более емким по отношению к языковому материалу, его легче было строить, так как в него укладывалось больше слов, было больше возможностей для различных их сочетаний».[2]

Правда, здесь объясняется не столько причина возникновения хорея, сколько механизм его возникновения, потому что все сказанное о цезурах и полустишиях силлабики предполагает осознанный подход к возможностям силлабического стиха. Между тем, данных, говорящих о том, что Тредиаковский подходил к реформе именно с этих позиций, у нас нет.

Хотя первыми появились длинные строки хорея — «гексаметры» и «пентаметры», господствующее положение сразу же завоевал короткий четырехстопный хорей. Здесь совершенно иные пропорции нежели в ямбическом стихе: хорей не допускал никакой эмансипации внутри своего семейства:

2х	5 произведений.	0,7%	264 стиха,	0,6%
3х	10 произведений.	1,2%	83 стиха,	0,2%
4х	635 произведений,	80,7%	39124 стиха,	91,1%

[1] Л. И. Тимофеев. Очерки..., стр. 314 и далее.

[2] Там же, стр. 327.

5x	7 произведений,	0,9%	122 стиха,	0,3%
6x	11 произведений,	1,3%	412 стихов,	1,0%
7x	3 произведения,	0,4%	14 стихов,	0,1%
8x	2 произведения,	0,2%	62 стиха,	0,1%
Смеш. х	70 произведений,	9,0%	2080 стихов,	4,8%
Вольн. х	44 произведения,	5,6%	780 стихов,	1,8%
Итого	787 произведений	100%	42 941 стих	100%

Некоторый авангардизм смешанного хорея — следствие деления на два полустишия изначального силлабического тринадцатисложника. Что же касается вольного хорея, то, как правило, он не был самостоятельным; чаще всего это результат просодической небрежности, о чем будет сказано ниже.

Пути развития хорея прослеживаются без труда. Он имеется почти у всех стихотворцев XVIII века (кроме Поповского и Петрова) примерно, в равной доле, около 12%. У Львова хореев около 40% — это связано с книгой переводов из Анакреонта, в значительной степени выполненных хореем. У Ломоносова, Хемницера, Крылова доля хорея падает ниже средней нормы, и это вполне объяснимо спецификой их творчества: Ломоносов был инициатором и ярым защитником ямба; у Хемницера большинство его произведений составляют ямбические миниатюры, у Крылова — басни.

Произведений двухстопного и трехстопного хорея так мало, что судить об этом размере чрезвычайно трудно.

Из пяти случаев двухстопного хорея три — небольшие вставки в комической опере Княжнина «Сбитенщик», в повести Карамзина «Афинская жизнь» и в «Песнях, петых на состязаниях» Радищева:

Сталь сверкнула,
Смерть взлетела.
Мы разили
Врагов сильно;
И удары
От них страшно
Мы терпели...

(Радищев, 119)

Двухстопность хорея здесь и у Карамзина различна: в данном случае она не подтверждена рифмой; сплошная женская каталектика позволяет «реконструировать» из двухстопных строки четырехстопные. У Карамзина стих рифмованный:

Гром гремит
И разит!..
Мы сердцами
И слезами
Молим вас,
Боги гнева
И Эрева,
В страшный час!

(Карамзин, 130)

Все три случая являются вставными музыкальными номерами и вызваны к жизни обычным стремлением разнообразить куплетные формы.

У Горчакова есть небольшое, всего в 12 строк «Письмо к Николеву». Особняком стоит громоздкое любовное послание Хованского «Портрет Лизеты» (168 стихов). Оно одиночно и случайно. Двухстопный хорей здесь, скорее всего, связан с общим шутливым тоном всего стихотворения.

Трехстопные хореи столь же пестры по тематике и столь же случайны. Три случая находим у Сумарокова, все они — куплеты в комической опере «Альцеста». У Княжнина — в комической опере «Скупой».

Близко к этому жанру стоит «нежная» песенка Дмитриева «Всех цветочков боле».

У Державина есть короткая вставка, всего 8 стихов, в кантате «Любителю художеств». У Богдановича — стансы «Без тебя, Темира». Еще три случая — это короткие реплики у того же Сумарокова.

В самой общей форме можно резюмировать, что двухстопный и трехстопный хорей в XV веке выполняют вспомогательную роль в качестве куплетных вставок.

2.

Четырехстопный хорей своей жанровой универсальностью близок ямбическому собрату. Начал он свое существование в «Оде Фенелона» Ломоносова, 1738 год, затем зафиксирован у Тредиаковского в переложении псалма 143, как результат

спора между ним и его конкурентами Ломоносовым и Сумароковым о преимуществах ямба или хорея, хотя и у Сумарокова он был использован уже в 1740 году в песне «О места, места драгия». Таким образом, уже с самого начала четырехстопный хорей получил различные жанровые направления. Вскоре Ломоносов добавил еще одно в «Разговоре с Анакреонтом». Последняя жанровая ориентация возобладала, и размер в известной степени стал приметой анакреонтической лирики, а позднее, по аналогии с анакреонтикой, стал вообще употребляться в легких жанрах, в любовных, эпикурейских, эротических вещах. (См., например, у Карабанова: «Старый наездник-хвастун», «Три стрелка или охотника» и др.) Стихотворцы конца столетия (Державин, Горчаков, Дмитриев) расширили сферу его применения еще больше и распространили четырехстопный хорей на жанр дружеских посланий, шутливых поздравлений и т. д.

В литературе неоднократно указывалось на песенно-фольклорный характер хорея. Б. В. Томашевский, например, пишет: «Хорей издавна считался приметой народной песни, и притом не только в пределах русского фольклора. В русской поэзии конца XVIII века в этой функции он часто применялся в сентиментальном псевдонародном романсе («Голубок» И. И. Дмитриева, «Вечерком румяну зорю» Н. П. Николева и др.) Из поздних стихотворений Пушкина этот фольклорный колорит носят две песни — «Бонапарт и черногорцы» и «Вурдалак».[1]

Данное сближение вряд ли справедливо. У Дмитриева и Николева, а также у многих других поэтов XVIII века, мы, действительно, имеем дело с песнями — пусть псевдонародными, но отчетливо лирического характера. У Пушкина названные вещи — скорее баллады. Их эпический характер совершенно очевиден. Но дело даже и не в этом, а в том, что четырехстопный хорей там и тут различного происхождения.

Народопесенная ориентация четырехстопного хорея неоспорима. Мы имеем для XVIII века 160 случаев стилизации или подражания народной песне, это 21% всех четырехстопных хореев. Но параллельно он широко употребляется и в музыкально-драматических произведениях для всевозможных вставных куплетов, хора, арий, дуэтов и т. д., где составляет

---

[1] Б. В. Томашевский. Строфика Пушкина. — В сб.: Пушкин. Исследования и материалы. Изд. АН СССР, М. — Л., 1958, том II, стр. 98.

хорошую пару трехстопному ямбу. Можно предположить, что, поскольку куплеты были часто принадлежностью персонажей «низкого званий» — лакеев, крестьян, солдат, разбойников, стихотворцам казалось естественным стилизовать исполняемые ими вещи под «простонародный» колорит и употреблять для этого метрическую примету народной песни — четырехстопный хорей.

Возможно, также, что музыкальный характер жанров, где употреблялся четырехстопный хорей, способствовал его перенесению по аналогии и в торжественные музыкальные номера — прологи, кантаты, гимны, приветственные песни и хоры — в этой функции размер встречается относительно позднее — главным образом у Державина, Карабанова, Карамзина.

Однако в произведениях духовного характера четырехстопный хорей появился иным путем. Прийти из легких жанров он просто не мог, тем более, что, как мы видели выше, здесь он значительно «старше», чем в песнях или анакреонтике, и не только потому, что одно из самых первых произведений четырехстопного хорея — это «Парафразис псалма 143» Тредиаковского, но и потому, что хореический размер широко использовался Глюком и Паусом; у них хореи были точными (насколько это возможно) кальками с немецкого. И хотя связь Тредиаковского с Глюком и Паусом весьма сомнительна, у них мог быть просто общий источник — немецкий оригинал, на что указал уже В. Н. Перетц: «Детальное изучение его (Тредиаковского) переводов Псалтири... обнаруживает нам, без сомнения зависимость его стихов от немецких оригиналов, если не от переводов Глюка и Пауса».[1]

По-видимому по аналогии с духовной поэзией — одами «Высокого содержания» четырехстопный хорей нашел себе применение и в некоторых торжественных и лирико-медитативных жанрах. Ведь мотивы обращения к богу были характерны не только для специфических произведений духовного характера, но нередко фигурировали и в одах «на случай», в философских рассуждениях, в дидактических вещах. Проблемы жизни и смерти, судьбы, вечности, этические категории — честность, мужество, правдоискательство, искренность, любовь к людям — все это настолько широкий тематический комплекс, затрагивавшийся в произведениях самых различ-

[1] В. Н. Перетц. Цит. соч., стр. 343.

ных локальных жанров, что провести здесь четкие жанровые разграничения порой затруднительно.

Наконец, совершенно иными путями проникал четырехстопный хорей в мелкие формы мадригально-эпиграмматического характера: здесь он появлялся случайно, как стихийно уложившаяся в размер фраза, вызывающая за собой резонирующее сопровождение стихов аналогичного метра.

Труднее проследить появление четырехстопного хорея в крупных эпических жанрах.

Многие исследователи указывают на то, что в эпических произведениях, да еще с фольклорным колоритом, этот размер приобрел характерную двухсложную (дактилическую) каталектику и в этой форме стал традиционным эпическим стихом. Приведу довольно длинную выдержку из исследования А. Астаховой: «В области эпоса этим размером пишутся в XVIII веке и в начале XIX века поэмы на сказочные или былинные мотивы (Карамзин «Илья Муромец», Херасков «Бахарьяна» — 7 глав из 14 и вступление, отдельные части в поэме Львова «Добрыня», Востоков «Певислад и Зора», Пушкин «Бова»). Упоминание об этом размере мы находим в «Словаре» Остолопова, где он трактуется, как один из видов «дактило-хореических» размеров, встречающихся в «старинных песнях и выбирающийся по большей части для повестей о старинных русских происшествиях»... Таким образом, этот вид хорея воспринимался, как размер свойственный народным песням, а потому и применялся в стихотворных повестях — стилизациях народной эпической песни».[1] Далее А. Астахов утверждает, что четырехстопный хорей с дактилической каталектикой употреблялся и в небольших исторических песнях («На взятие Бендер графом Паниным» Сумарокова), а в «лирическом жанре размер принят преимущественно в стилизациях народной песни».

Все здесь правильно: четырехстопный хорей с дактилической каталектикой мы найдем и в поэме, и в балладе, и в песне. Не ясно только одно: как могла образоваться в XVIII веке традиция, когда дактилическая каталектика — явление вообще достаточно редкое в книжном стихе той эпохи. Можно подумать, что мы сплошь и рядом сталкиваемся в поэтической практике XVIII века с этой формой хорея. Ничего этого на

---

[1] А. Астахова. Из истории и ритмики хорея. «Поэтика». Сб. статей, Л., 1926, стр. 60.

самом деле нет. При самом большом желании прибавить что-либо к тем примерам, которые привела А. Астахова, сделать это очень трудно, потому что таких примеров просто нет.

Вот, достаточно точные данные, чтобы убедиться в неосновательности утверждения о существовании в XVIII веке какой-либо традиции, связанной с употреблением дактилической каталектики, да еще в применении к четырехстопному хорею.

Из 25-ти стихотворцев XVIII века сплошную дактилическую каталектику, хотя бы по одному разу употребили всего 11. Каталектику дактилическую в сочетаниях с другими родами — всего 5, в том числе и некоторые из предыдущих. У 12 стихотворцев дактилическая каталектика отсутствует полностью.

Значит, несмотря на то, что этот вид каталектики был достаточно известен, хотя бы, из фольклорной поэзии, и нашел применение в поэзии книжной, он заинтересовал далеко не всех стихотворцев.

Посмотрим, однако, количественные показатели. Они нам скажут гораздо больше:

Автор	Сплошные дакт. кат.		Смешанные с другими	
	Произвед.	Стихов	Произвед.	Стихов дактил.
Тредиаковский	нет	нет	4	42
Ломоносов	нет	нет	1	2
Сумароков	1	44	нет	нет
Поповский	нет	нет	нет	нет
Херасков	2	7419	нет	нет
Майков	2	31	нет	нет
Княжнин	нет	нет	нет	нет
Петров	нет	нет	нет	нет
Богданович	нет	нет	нет	нет
Попов	1	40	нет	нет
Николев	5	598	4	162
Державин	2	70	4	26
Львов	8	522	нет	нет
Костров	нет	нет	нет	нет
Хемницер	нет	нет	нет	нет
Капнист	4	79	4	55
Радищев	нет	нет	нет	нет

Горчаков	1	16	нет	нет
Муравьев	нет	нет	нет	нет
Долгорукий	нет	нет	нет	нет
Карабанов	нет	нет	нет	нет
Карамзин	1	480	нет	нет
Крылов	нет	нет	нет	нет
Дмитриев	нет	нет	нет	нет
Хованский	1	50	нет	нет
	28	9349	17	277

Как видим, для создания традиции маловато: 0,7% всех произведений — и то, если считать вместе со смешанными формами; правда, больше двух процентов стихотворных строк. Но ведь это количество образуется почти исключительно за счет одного автора — Хераскова, который, собственно, и выступил застрельщиком, экспериментатором. А дальше его единичного эксперимента дело двигалось довольно туго.

Если бы все эти учтенные дактилические каталектики хотя бы принадлежали преимущественно четырехстопному хорею, можно было говорить о попытках, пусть робких, но целенаправленных, создать эту пресловутую традицию. Но в том-то и дело, что они не только не специфичны для четырехстопного хорея — они вообще принадлежат не одному какому-то виду стиха. Случаев четырехстопного хорея с дактилической каталектикой всего 16. Остальные распределяются среди двух размеров, в том числе 19 случаев логаэдического стиха, 5 случаев смешанного ямба.

Какие же конкретно произведения четырехстопного хорея имеют дактилическую — чистую или смешанную каталектику?

Тредиаковский, «Ода эпиталамическая», написанная десятистишиями, в которых только по два стиха в строфе (пятый и шестой) имеют дактилические окончания. Его же точно такая же строфа, представленная в качестве примера в «Способе».

Сумароков, песня «О ты крепкий, крепкий Бендер-град», 1770 год, 46 стихов.

Херасков, восемь глав из «Бахарианы», 1803 год, 7419 стихов.

Николев, песни «Кто меня печальней может быть», 32 стиха, «Ах, когда б я все предвидела», 25 стихов, его же духовная ода «Плач Филофеи», 456 стихов.

Попов, любовная песня «Ты бессчастный добрый молодец», 1772 год, 40 стихов.

Львов, богатырская песня «Добрыня», 1749 год, 269 стихов, его же «Ночь в чухонской избе», 1797 год, 152 стиха, его же песня «Как бывало в темной осени», 20 стихов.

Капнист, перевод из Горация («Не люблю персидской пышности») 10 стихов.

Карамзин, богатырская сказка «Илья Муромец», 1749 год, 480 стихов.

Хованский, солдатская песня, 1795 год, 50 стихов.

Почти все эти произведения написаны нерифмованными стихами, некоторые разделены на строфы.

По жанровому признаку: лирических песен — 4, солдатских — 2, эпических поэм — 4, духовная ода — 1, перевод из Горация — 1, прочих — 2.

Из перечисленных произведений 10, действительно, связаны с фольклорными мотивами. Но дело в том, что четырехстопным хореем без дактилической каталектики написано значительно большее количество произведений, так или иначе связанных с народной поэзией. Это 13 крупных произведений эпического жанра, в том числе «Бова» Радищева, его же «Песнь историческая», фрагменты «Песен, петых на состязаниях», «Царь-девица» Державина, «Болеслав» Муравьева, большие фрагменты в поэме Хераскова «Пилигримы», более 4000 стихов. Четырехстопным хореем с обычными каталектиками написано, как было выше указано, 160 лирических песен. Значит, наличие дактилической каталектики вряд ли можно рассматривать, как усиление признака «народности» стиха. И традиции здесь усмотреть нельзя: слишком мало материала.

А дело заключается в том, что мы на веру априорно принимаем замечания самих стихотворцев. Так, Карамзин пишет по поводу своей сказки «Илья Богатырь»: «В рассуждении меры скажу, что она совершенно русская. Почти все наши старинные песни сочинены такими стихами».[1] Насчет «русского характера» четырехстопного хорея с дактилической каталектикой—разговор особый. Но, что современники восприняли эту форму у Карамзина как новацию, а не как традицию— факт, засвидетельствованный тогдашним крупнейшим знато-

[1] Н. М. Карамзин. Полное собрание стихотворений. «Советский писатель», М. — Л., 1966, стр. 149.

ком поэзии А. Х. Востоковым. Он писал: «Прекрасная сия пиеса... по справедливости обратила на себя внимание сколько заманчивостью слога, столько и новостью размера».[1]

Что же касается ссылок на Хераскова, якобы тоже подчеркнувшего архаичный характер размера его «Бахарианы», (точно такого же, как и у Карамзина), то здесь явное недоразумение. Действительно, Херасков заявляет:

Древним пой стопосложением,
Коим пели в веки прежние
Трубадуры царства русского,
Пели, пели нифмы сельские...

Но ведь дальше-то следует:

Им хорей, ни ямб не знаем был,
Только верная любовь у них
Попадала как-то в полный лад,
И размер в стихах был правилен;
Иль таким стопосложением,
Коим справедливо нравится
Недопетый Илья Муромец.

(Херасков, 243)

Следовательно, «или древним — или, как у Карамзина», а вовсе не «древним, как у Карамзина», в чем ошибочно уверена была А. Астахова.[2]

Хореическая же основа русской песни, а тем более — былины, весьма сомнительна.

Резюмирую: стихотворцы XVIII века полагали, что народное стихосложение тяготеет к хореическому ритму и пытались выделить в знакомых им текстах (не очень многочисленных) эту хореическую основу, а затем реконструировать ее в своих опытах, имитирующих песни и былины — вот так, действительно, и появляется манера передавать фольклорный колорит при помощи хореического стиха (замечу, что не только

---

[1] «Санктпетербургский вестник», 1812, ч. 2, № 6, стр. 285.

[2] А. Астахова. Из истории и ритмики хорея.., стр. 60. Справедливости ради нужно отметить, что А. Н. Соколов приводит и другие примеры употребления дактилических каталектик на рубеже XVIII—XIX вв. Это, однако, не меняет дела по существу: три-четыре примера из других авторов с учетом их творчества в полном объеме не увеличивают процент дактилических каталектик среди других, а следовательно не свидетельствуют о большей их продуктивности.

в четырехстопной форме). Где-то в самом конце XVIII столетия появляются и первые попытки применить дактилическую каталектику, кстати сказать, более характерную примету народного стиха, нежели мифический хореический строй. Но стать традицией эта каталектика просто не успела.

Но, может быть, такая традиция все-таки установилась позже — в начале XIX века? Нет, и для такого вывода данных недостаточно. Правда, вообще дактилических каталектик становится заметно больше. Если ранее они были представлены в единичных произведениях, то теперь, скажем, у Востокова 18 случаев, у Жуковского 11, у Мерзлякова 18, у Глинки 14, у Кюхельбеккера 23, у Одоевского 11. Однако, сочетание дактилической каталектики с четырехстопным хореем по-прежнему остается более или менее случайным, а самое главное, применяется эта форма далеко не обязательно в фольклорных мотивах. Так, у Жуковского есть одна песня и две вставки в других жанрах, у Востокова всего два случая: один из них — это эпическая поэма «Певислад и Зора» (578 стихов), зато другой — лирическое стихотворение «Пленники». У Мерзлякова всего четыре случая — и все вставки в античных трагедиях! У Глинки два случая — и оба не имеют отношения к народной тематике. У Катенина единственный случай — вставка всего из шести стихов в поэме «Мстислав Мстиславич». Примеры можно бы продолжить, но и так видно, что никакой традиции здесь нет. Она была желаемой, о ней говорили, пытались ее найти, но в действительности ее не было, тогда как влияние устного народного творчества на русскую поэзию год от года усиливалось. Вспомним, что Пушкин ссылается на пример Радищева в зачине своего «Бовы», написанного с применением дактилических каталектик; но ведь радищевский-то «Бова» написан хореями со сплошной женской каталектикой, и метрическим прототипом поэмы Пушкина быть не может. Ссылка Пушкина в данном случае относится не к форме, а к содержанию, и говорит о тематической преемственности.

Б. В. Томашевский высказал и другую мысль о применении четырехстопного хорея: «Еще до Пушкина установился обычай передавать испанские романсы именно белыми стихами (четырехстопного хорея — К. В.). Вслед за немецкими переводчиками так стали поступать и русские имитаторы испанского эпоса. Так, еще в 1789 году Карамзин написал «Граф Гваринос» (древняя испанская историческая песня)... За Карамзиным этим же метром пользовались Жуковский и Кате-

нии».[1] Но среди стихотворцев XVIII века этот «обычай», к сожалению, одним стихотворением Карамзина и исчерпывается. Правда, среди переводов, но уже — оссианических, можно найти «Каледонский баллад в стихах», переведенный Муравьевым в 1804 году рифмованным хореем:

Лес священный помавает
Со крутых своих вершин.
Кажется, что он взывает:
«Оссиан, Фингалов сын!...

(Муравьев, 241)

Теперь следует привести в систему и рассмотреть, какие конкретно жанры вобрали в себя основную массу четырехстопного хорея — тогда его универсальность предстанет перед нами вполне наглядно и достоверно.

1. Произведения «легкого жанра», анакреонтика, стихотворения любовные, «чувствительные» — 142 случая, 22,3%
2. Песни и романсы — 160 случаев, 25,2%
3. Куплеты, арии, дуэты, хоры и прочие вставные номера в музыкально-драматических произведениях — 106 случаев, 16,7%
4. Идиллии — 8 случаев, 1,2%
5. Дружеские послания — 26 случаев, 4,0%
6. Произведения духовного характера: переложения псалмов, гимны, мотивы — 40 случаев, 6,3%
7. Оды торжественные, приветственные, «на случай»; хоры приветственные из кантат и прологов — 50 случаев, 7,8%
8. Произведения элегические и лирико-медитативные; лирические пейзажи, обращения — 35 случаев, 5,5%
9. Басни и притчи — 5 случаев, 1,0%
10. Юмористические и шутливые — 5 случаев, 1,0%
11. Эпические произведения — 17 случаев, 2,6%
12. Произведения мадригально-эпиграмматического характера, альбомные стихотворения и т. д. — 40 случаев, 6,3%

При всей универсальности четырехстопного хорея отчетливо проступает его тяготение к легким жанрам и произведениям, связанным с музыкальным исполнением.

3.

Столь же многочисленные исследования посвящены и хорею пятистопному. А. Астахова констатирует, что «это один из сравнительно редких в русской поэзии размеров», и что

[1] Б. В. Томашевский. Строфика Пушкина, стр. 99.

«изучение его исторической судьбы приводит к заключению о существовании определенной поэтической традиции в пользовании этим размером».[1]

Итак, опять традиция. Какая же?

Исследовательница называет, во-первых, «эпические песни, передающие старые народные предания» — приводятся примеры из А. Майкова, Полонского, Бунина — и объясняет это подражанием сербскому «десятерацу». Во-вторых, это лирические песни, «но определить специальное применение пятистопного хорея в лирических жанрах труднее, так как здесь мы находим случаи довольно разнообразного применения размера» (примеры из Ахматовой, Фета, Бунина, Дельвига), однако «в значительном большинстве стихотворения, написанные пятистопным хореем, могут быть определены... как «думы»; в них развертывается мотив раздумья в связи с описанием отдельных моментов природы или какой-нибудь местности» (примеры из Лермонтова, Бунина, Блока, Орешина и др.) В заключение делается вывод о «живучести данной традиции» и что обусловлена эта традиция влиянием немецкой лирики и русской народной песни с ее хореическим уклоном.

В известной степени с А. Астаховой солидаризируется и К. Тарановский. Он связывает происхождение пятистопного хорея вообще с хореическими десятисложниками общеславянского происхождения и через тонические былины сближает его, ссылаясь на Р. Якобсона, с «темой тревожного пути».

К. Тарановский пишет, что это наблюдение подтверждено многочисленными примерами и «динамический мотив пути повторяется в былине много раз в особой ритмико-синтаксической фигуре с глаголом движения в начале строки».[2]

Что же касается происхождения пятистопного хорея в литературном стихе, то непосредственно с фольклором он не связан, так как хореический десятисложник в русском фольклоре не удержался.

Далее исследователь довольно полно рисует состояние пятистопного хорея в русской поэзии: В XVIII веке его почти нет. Первый пример — двустишие Ломоносова в «Кратком руководстве к риторике» (1744 год) — «Цесарь, ты врагов сечешь удобно». Тредиаковский переводит пятистопным хореем идиллию Горация «Строфы похвальные поселянскому житью»,

---

[1] А. Астахова. Цит. раб., стр. 55.

[2] К. Тарановский. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики.

Сумароков употребляет его в песнях в сочетании с шестистопным, Державин — в сочетании с четырехстопным. И далее делается вывод, что «В подражательном песенном жанре, несмотря на опыты Сумарокова, пятистопный хорей не привился». Таким образом, К. Тарановский расходится здесь с А. Астаховой, и, надо сказать, он значительно ближе к истине.

В творчестве Ломоносова, Тредиаковского, Сумарокова пятистопный хорей, по мнению исследователя, возник вполне самостоятельно в порядке эксперимента; более поздние случаи — у Дельвига, Кюхельбеккера, Шевырева — он склонен объяснить влиянием немецкой поэзии.

В общем нарисованная картина верна. Но дня XVIII века все эти рассуждения имеют мало значения из-за скудности материала. Мне удалось обнаружить всего семь случаев употребления чистого пятистопного хорея. Это уже упомянутые произведения Тредиаковского и Ломоносова, и пять песен: «Во поле береза бушевала» Львова, у Сумарокова «Успокой меня, о темна ночь» и другие. Итак, эпических произведений нет совсем, а пяти песен для создания традиции явно недостаточно.

В сочетаниях с другими хореями пятистопный встречается еще в 16-ти произведениях. Но и они погоды не делают.

Шестистопных хореев несколько больше — 11 случаев. Ясно, что и он не может считаться нормативным; это столь же экспериментальный размер, как и пятистопный, если даже учитывать его в смешанных хореических размерах.

И опять указание А. Астаховой, что «шестистопный хорей еще в XVIII веке начал применяться, главным образом, в песнях (и салонного типа, и в подражаниях народной песне)»[1] требует уточнения.

Шестистопный хорей мы видим:

один раз у Тредиаковского — «Плач о кончине Петра Великого»,

дважды у Ломоносова — реплики в его «Риторике»,

трижды у Сумарокова — все три случая — песни,

у Попова — песня «Не голубушка...»,

трижды у Капниста — две вставки в поэму «Картон» и отрывок из письма к Уварову.

у Львова — «Песнь Гаральда Храброго», типичная баллада.

[1] А. Астахова. Цит. раб., стр. 63.

Не говоря уже о том, что и здесь трудно уловить закономерности жанрового прикрепления, распределение шестистопного хорея по тематическим признакам указано А. Астаховой неверно: из одиннадцати произведений, собственно, песен всего четыре.

Шестистопный хорей встречается в двух вариантах — с цезурой, женской или дактилической после третьей стопы:

Долго ли, несчастье, мной тебе владети

(Сум., VIII,251)

и бесцезурный:

Не грусти, мой свет, мне грустно и самой

(Сум., VIII, 260)

Учтены три случая очень редкого семистопного хорея, все у Сумарокова (сюда не входит неоконченный «Хор игроков» — всего три строки, к тому же, дефектных). Шенгели указывает, что семистопный хорей несет обязательную цезуру после четвертой стопы, хотя, крайне редко возможен и бесцезурный вариант, звучащий затрудненно и неровно.[1] В наших примерах есть и тот, и другой: в песне «Только ты не применяйся» — цезурованный, в эпиграмме «Ежели во храм любви не думая пойду» — бесцезурный.

Восьмистопный хорей Шенгели считает «довольно распространенным».[2] Мы имеем два случая: песню Сумарокова «Плачьте, вы, печальны очи, бедно сердце, унывай» и небольшую вставку в поэму Капниста «Картон».

Совершенно очевиден экспериментальный характер «сверхдлинных» хореев в XVIII веке.

4.

Смешанного хорея насчитывается до 70 случаев — более 2000 стихов. Этого вполне достаточно, чтобы такая форма стала заметной на фоне другого просодического материала.

Всего зарегистрировано 12 различных форм смешанного хорея. Из них только одна более или менее часто встречается — это х3+4 — 22 случая. Затем следует х2+4 — 10 случаев и х5+6 — 8 случаев. Далее:
х4+5 — 7 случаев, х4+8 — 6 случаев, х3+6 — 5 случаев, х4+7 — 4 случая, х2+3 — 3 случая, х2+5, х3+5, х4+6, х7+8 — по одному случаю.

---

[1] Г. Шенгели. Техника стиха. ГИХЛ, М., 1960, стр. 100.

[2] Там же, стр. 102.

Так же, как и в смешанном ямбе, в состав смешанного хорея чаще всего входят стихи наиболее продуктивной стопности. Так, четырехстопный хорей является составной частью смешанных форм в 50 случаях; далее следуют: трехстопный хорей — в 31 случае, пятистопный — в 17 случаях, двустопный и шестистопный — в 14 случаях каждый, восьмистопный — в 7 случаях, семистопный — в 5 случаях. Общая пропорция хореев различной стопности в составе смешанных форм, в общем, аналогична картине, наблюдаемой в смешанных ямбах. Это говорит о том, что стопность стиха имеет определенную продуктивность независимо от вида стихотворного размера.

В смешанных хореях еще более отчетливо, чем в смешанных ямбах, проступает закон ритмического подобия строк: то варианты, где стихи разной стопности отличаются всего на одну стопу и являются наиболее продуктивными — это х3+4, х4+5, х2+3, х5+6, х7+8—их всего 41 случай, то есть значительно больше половины. Проявляется и закон ритмической симметрии строк: стихи с двукратным отношением строк различной стопности тоже продуктивны — их 21, тогда как случаев, где соотношение стопности резко контрастно и не является кратным, менее всего—7. Здесь даже форма сочетания 4+6, господствующая в стихе ямбическом, единична. Это можно объяснить непродуктивностью шестистопной формы хорея, в отличие от шестистопной формы ямба. Наибольшая доля среди смешанных хореев формы х3+4 во многом зависела от исходной формы «хореического гексаметра», имевшего тенденцию к разделению на два самостоятельных полустишия.

Жанровый характер смешанного хорея:

1. «Легкая поэзия», анакреонтика, чувствительные, любовные стихотворения — 7 случаев.
2. Песни и романсы — 30 случаев.
3. Арии, куплеты и т. д. — 13 случаев.
4. Идиллии нет
5. Дружеские послания нет
6. Духовные оды, псалмы — 6 случаев.
7. Хоры в кантатах — 5 случаев.
8. Лирико-медитативные — 5 случаев.
9. Произведения мадригально-эпиграмматического характе-

ра, надписи, альбомные стихи — 2 случая.
10. Эпические — 1 случай.

Тяготение смешанных хореев к жанрам, связанным с музыкальным исполнением, отчетливо видно.

Вольные хореи (их лучше было бы называть, в отличие от вольных ямбов, **разностопные** хореи), хотя и зафиксированы в 44-х случаях, самостоятельной формы не представляют. Чаще всего это вставки в музыкально-драматических произведениях, и их разностопность вызвана, по-видимому, не столько просодическими факторами, сколько относительной ритмической небрежностью и подгонкой под мелодию. Очень много среди разностопных хореев (половина всех случаев) мелких отрывков, реплик, сентенций. И только у Сумарокова можно отметить песни, где разностопность имеет некоторое оправдание прихотливым ходом развития лирической темы.

ТРЕХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ.

Становление трехсложных размеров в русской поэзии XVIII века — процесс интересный и своеобразный. Мне уже приходилось о нем говорить в другом месте.[1] Поэтому в данной работе, ради экономии места, материал будет дан конспективно, главным образом, в том аспекте, который еще не был освещен.

Как уже отмечалось в указанной ниже статье, трехсложные размеры, теоретически признанные Тредиаковским и Ломоносовым в их трактатах, практически появились значительно позже ямба и хорея — в начале 60-х годов XVIII века в творчестве, сначала Сумарокова и Хераскова, а затем и у других стихотворцев. Всего учтено 132 случая, составляющих 3092 стиха[2], что составило 2,1% всех учтенных произведений и только 0,7% стихотворных строк. Из 25-ти стихотворцев трехсложники находим далеко не у всех. Только 12 авторов воспользовались этой формой стиха. 13 поэтов прошли мимо нее.

Но и у этих роль трехсложников далеко не одинакова; у многих они, по-видимому, случайны. Более или менее устойчивый характер их применение носит лишь у Сумарокова —

---

[1] См.: К. Д. Вишневский. Становление трехсложных размеров в русской поэзии. — В кн.: Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969, стр. 207—217.

[2] По уточненным данным. В указанной статье учтено 129 произведений.

22 случая, Хераскова — 17, Николева — 11, Державина — 34, Крылова — 9 случаев. Девятикратное употребление у Радищева требует объяснения: это, главным образом, части большой полиметрической композиции «Творение мира», где поэт применил вообще 12 различных размеров, из них пять — трехсложных.

Заметно, что трехсложники охотнее употребляются в строфическом варианте — почти 50%.

Обращают внимание и следующие моменты:

Смешанные формы трехсложников встречаются очень редко. Отмечено всего четыре случая: д2+3 — два произведения и по одному д3+4 и амф3+4. И здесь, как и в хореях и ямбах, предпочтение отдается «соседним» вариантам стопности, разнящимся лишь на одну стопу.

Наибольшей популярностью среди размеров пользуется дактиль — 39%. Амфибрахия 31%, анапеста — 10%. 20% занимают гибридные формы — трехсложники с вариациями анакруз (сокращенно обозначаем их ТВА), и сочетания различных трехстопных размеров — дактилей и амфибрахиев, дактилей и анапестов и т. д. и даже отдельные случаи сочетания двухсложных и трехсложных размеров.[1]

Высокий процент дактиля объясняется тем, что первоначально он выступает, как строительный материал и для трехсложных силлабо-тонических размеров, и для логаэдов и дольников, типа гексаметра, и чередуется с логаэдами в строфах. Стихотворцы XVIII века слабо ощущали разницу между дактилем и простейшими логаэдами, часто их путали и заменяли одно другим.

В XIX веке роль логаэдов падает, сокращается потребность в исходном строительном материале; с другой стороны такой метр, как амфибрахий, оказывается размером более емким по лексическому наполнению и более соответствующим духу русской акцентуации.[2] Все это приводит к вытеснению дактиля амфибрахием. Пока же соотношение форм следующее:

---

[1] Следует различать трехсложники с вариациями анакруз — то есть, случаи нерегулированного чередования разных трехсложных размеров и смешанные формы, где такое чередование строго урегулировано и подчиняется определенной схеме.

[2] См. Г. Шенгели. Техника стиха, стр. 67.

	Виды стиха					
	Строфич.	Парн. рифм.	Без рифм	Вольн. рифм	ОС	Всего
2д	9	3	2	—	1	15
3д	6	1	1	2	3	13
4д	9	1	1	1	4	16
5д	—	—	—	—	3	3
д2+3	2	—	—	—	—	2
д3+4	1	—	—	—	—	1
Разност. д.	1	—	1	4	—	6
Итого	28	5	5	7	11	56
2амф	10	—	8	6	7	31
3амф	—	—	—	—	2	2
4амф	4	—	2	—	1	7
Амф3+4	1	—	—	—	—	1
Разн. амф.	—	—	—	1	—	1
Итого	15	—	10	7	10	42
2ан	3	—	2	—	2	7
3ан	2	—	1	1	2	6
4ан	1	—	—	—	1	2
Итого	6	—	3	1	5	15
2д+2ан	1	—	—	—	—	1
3д+2амф	1	—	—	—	—	1
4д+2амф	1	—	—	—	—	1
4д+4амф	—	—	1	—	—	1
2амф+2ан	1	—	—	—	—	1
3ан+3амф	1	—	—	—	—	1
ТВА	—	1	—	3	2	6
Прочие	7	—	—	—	—	7
Итого	12	1	1	3	2	19
Всего	61	6	19	18	28	132

В число «прочих» входят, например, такие экзотические формы, как песня Карабанова «Мучь меня, жестокая любовь», построенная из девятистиший схемы х5522амф22х334, или некоторые вещи Державина из смешанных двусложников и трехсложников.

Во всяком случае, из приведенной таблицы отчетливо видно, что трехсложные размеры далеко еще не устоялись и многие формы еще случайны.

Несмотря на большую продуктивность дактиля, из конкретных форм на первом месте оказался все-таки не дактиль, а амфибрахий — именно, форма 2 амф; однако, посмотрим, как распределяются другие:
2амф — 31 случай, 4д — 16 случаев, 2д — 15 случаев, 3д — 13, 3амф и 2ан — по 7 случаев.

Дело, очевидно, не столько в амфибрахии, сколько в его двустопности; именно двустопная форма всех трехсложников была в XVIII веке наиболее приемлемой. В самом деле:

Двустопных форм всех размеров	50 случаев, или 40%.
Трехстопных	19 случаев, или 15%
Четырехстопных	25 случаев, или 20%
Пятистопных	3 случая, или 2%
Остальных	35 случаев, или 30%

Кроме того, следует учитывать, что из смешанных форм 6 случаев таких, в которых содержатся двустопные виды. К тому же, и четырехстопные формы как-то связаны с двустопными, являясь нередко удвоением последних.

Жанровая функция трехсложных размеров намечается следующим образом:

1. Анакреонтические мотивы, «легкая поэзия», любовные и чувствительные стихотворения — 13 случаев, или 10%.
2. Песни и романсы, а также стихотворения, близкие по характеру к музыкальному жанру — 26 случаев, или 20%.
3. Арии, куплеты, хоры, дуэты и прочие вещи в произведениях музыкально-драматического жанра — 40 случаев, или 30%
4. Эклоги — 1 случай.
5. Переложения псалмов, духовные оды — 14 случаев, или 10%
6. Торжественные хоры — 16 случаев, или 12%.
7. Лирико-медитативные — 11 случаев, или 8%.

8. Прочие (мадригалы, одна басня, эпические вставки и т. п.) — всего 10 случаев, или 8%. Таким образом, трехсложные размеры в своем большинстве ориентированы на произведения, связанные с музыкальным исполнением.

ФОРМЫ НЕКЛАССИЧЕСКОГО СТИХА.

I.

За последние годы в исследовании различных форм неклассического стиха трудами В. Жирмунского, С. Боброва, М. Гаспарова, В. Холшевникова, Е. Ермиловой, П. Руднева и других стиховедов достигнуты значительные успехи. Однако и до сих пор существует терминологический разнобой, одной из причин которого является использование реликтовых, появившихся в разное время терминов и обозначений, толкуемых различными исследователями по-своему, иногда весьма субьективно. Другая причина состоит в том, что еще не до конца установлены и строго ограничены явления неклассического стиха. В частности, нет точной договоренности в понимании таких терминов, как дольник и логаэд.

Одни исследователи считают то и другое вполне самостоятельными формами стиха, другие их, фактически, отожествляют, третьи рассматривают одну форму, как частный случай другой. Так, по А. Квятковскому «логаэдический стих — античный стих, составленный из разнометрических стоп, например, из дактиля, хорея, ямба. Логаэдический стих имеет еще и другое название — смешанные размеры».[1] Не совсем ясно, имеются ли в виду стопы, входящие в собственно стих (то есть, стихотворную строку), или в строфу, на что намекает неудачно употребленный здесь термин «смешанные размеры». И совершенно неясно, считает ли автор реальным существование логаэдов в русском стихе.

Г. Шенгели описывает логаэдический стих более детально, и различает простые логаэды — сочетания, где «в пределах строфы упорядоченно чередуются строчки разных размеров, ясной и сразу ощутимой структуры».[2] Пример:

Губы мои приближаются
К твоим губам.

---

[1] А. Квятковский. Поэтический словарь. Изд. «Советская энциклопедия», М., 1966, стр. 146.

[2] Г. Шенгели. Техника стиха, стр. 150—151.

Сложные логаэды — сочетания разных размеров в пределах стиха, другими словами, специфическая имитация античных метров — алкеевой, горацианской, сапфической и других строф.

Сходное определение было дано авторами справочника к стихотворениям Пушкина, где логаэды определяются, как «термин для обозначения «неравностопных» стихов, подражающих античным метрам». Далее указывается, что «некоторые из них входят в силлабо-тоническую систему, ибо тоже определяются числом слогов и местом ударения. Другие же образуют особую систему, ибо ритм их определяется (в качестве основных признаков) количеством и расположением ударений; число же слогов внутри одного размера может варьировать. Таковы, например, гексаметры и пентаметры».[1]

М. Гаспаров определяет логаэды, как стихи, «в которых ударения располагаются внутри стиха с неравными слоговыми промежутками и это расположение повторяется из стиха в стих:

> Я знаю правду! Все прежние правды — прочь!
> Не надо людям с людьми на земле бороться...
>
> (М. Цветаева)»[2]

Далее автор опять-таки подчеркивает, что логаэды «употребляются главным образом в переводах античной и восточной поэзии».

Итак, помимо упора на античную принадлежность логаэдов, авторы сходятся в том, что эта форма допускает в пределах одного стиха сочетание различных стоп. Но так как и в дольнике такое сочетание является главным признаком, то для разграничения этих понятий следует внести уточнение, которое и содержится в определении М. Гаспарова, а именно, упорядоченность, систематичность появления инородных стоп на одном и том же месте из стиха в стих, что является прерогативой логаэда и отсутствие такой упорядоченности, по-своему расшатывающее строгую схему, что и будет служить отличительным признаком дольника. В остальном сохраняется сходный для того и другого признак: «стих с определенным количеством ударений в строке (чаще всего 3—3—3—3,

[1] Н. В. Лапина, И. К. Романович, Б. И. Ярхо. Метрический справочник к стихотворениям Пушкина. 1934, стр. 14.

[2] Краткая литературная энциклопедия. М., 1967, т. IV, кол. 406.

4—4—4—4, или 4—3—4—3), междуударными интервалами в 1—2 слога, с постоянной или переменной анакрузой в 0—2 слога».[1]

Подобная структура стиха в принципе может иметь колоссальное количество вариаций. Но, как и в силлабо-тонике, используются далеко не все. Однако и те, что используются, не имеют до сих пор устойчивых общепринятых наименований и даже расклассифицированы в самых общих чертах.

П. А. Руднев, предлагая, на мой взгляд очень удачную, новую дефиницию «переходных метрических форм», так прослеживает просодическую иерархию: «Метрический род и его виды: классические размеры (в том числе вольные, или неравносложные) — классические размеры с вариациями анакруз — логаэды — дольники—акцентный стих. Неметрический род и его виды: свободный рифменный стих — свободный нерифмованный стих».[2] К сожалению описания, как выглядит та или иная форма, и примеров автор в данной работе не дает.

Правда, он указывает, что частный вид «и акцентного стиха, и дольника определяется количеством ударений в строке»[3], но как назвать эти частные виды — договоренности нет. Те же старинные наименования, которые существуют для некоторых частных видов логаэдов — такие, как «хориямбы», «ямбохореи» — многие стиховеды отвергают.

А. Квятковский сохраняет некоторые старинные названия, но дает им противоречивое истолкование. Так, ямбо-хорей (антиспаст) он рассматривает, как комбинацию ямбов и хореев в одной строке, в общем, безотносительно к месту стыка, например:

В красе грозной блестит полдень,
Лучи знойны густят воздух...

Здесь ямбическая стопа дважды встает на место хореической. Но, считая хориямб антиподом ямбо-хорея, он ограничивает хориямб только случаем сверхсхемного ударения на первой стопе четырехстопного ямба:

В час незабвенный, в час печальный...[4]

---

[1] П. А. Руднев. О некоторых проблемах современного советского стиховедения. — «Вопросы романо-германского языкознания. (Ученые записки)» Коломна, 1966, стр. 94.

[2] П. А. Руднев. О стихе Александра Блока. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, М., 1968, стр. 2.

[3] П. А. Руднев. О некоторых проблемах..., стр. 89.

[4] А. Квятковский. Поэтический словарь. Стр. 330 и 39.

Г. Шенгели, как и Квятковский, считает хориямб сверхсхемным ударением, впрочем, не только на первой стопе; то же самое — и в отношении ямбо-хорея.[1] Однако и здесь налицо непоследовательность в объяснении и рубрикации: подобные случаи Г. Шенгели то относит к логаэдам, то оставляет их в рамках силлабо-тонических метров, вводя понятие «наращенного левого полустишия» или «усеченного левого полустишия».[2]

С подобными манипуляциями я решительно не могу согласиться. При помощи столь нехитрых подстановок можно объяснить любое явление в стихе, любое нарушение систематических чередований. Этак, и дольник будет уже не дольник, а стих любого размера, да только «с усеченным полустишием»... Толкование, конечно, заманчивое, только оно автоматически отрицает существование каких-либо иных метров, кроме силлабо-тонических.

В самом деле: описывая шестистопный ямб, Г. Шенгели подчеркивает, что «левое полустишие шестистопника иногда делают наращенным на один слог»:

Но вот закат роняет на волны пух фазанов...

То же самое о хорее: «Левое полустишие шестистопного хорея иногда наращивается, например:

Как с игры да беганья щеки разгораются,
Так с хорошей песенки духом подымаются».

И далее: «Наоборот, встречается шестистопный хорей, где левое полустишие усекается на слог; в этом случае третья стопа иногда замещается пиррихием:

Мне вечор, младой, скучен терем был...»

Предусмотрен и случай, когда цезура стоит после четвертой стопы, в результате чего «стих становится по существу соединением мужского четырехстопного хорея с двустопным хореем, например:

Чтобы легче осушать ‖ росы слез,
У нее прекрасный сад ‖ полный роз...

Немного дальше автор приводит еще один пример:

И с улыбкой лик ‖ целовала бледный...

Но это уже оказывается логаэдический стих из малой сапфической строфы, где «левое полустишие... — женский трехстоп-

---

[1] Г. Шенгели. Техника стиха, стр. 139, 152.

[2] Там же, стр. 129, 133.

ный хорей, а правое — женский двустопный ямб».[1] В чем принципиальная разница между этим стихом, и скажем стихом:

Мне вечор младой || скучен терем был

не совсем ясно. Только в том, что он мужского окончания, да на цезуре образовался стык, облегченный пиррихием в первом примере. Таким образом, одно и то же явление в одном случае толкуется, как «наращение» или «усечение» левого полустишия, а в другом — как стык ямбов с хореями и т. д. Пользоваться такой классификацией несколько затруднительно, тем более, что у Шенгели все эти явления имеют еще и третье объяснение, как «леймический стих».

2.

Теперь мы рассмотрим те случаи в практике XVIII века, которые не укладываются в рамки классической силлабо-тоники, даже если их толковать при помощи спасительных «наращений» и «усечений» левых полустиший. Сущность явлений, происходивших в нашей тогдашней просодии легче понять, если вспомнить меткое замечание В. Е. Холшевникова: «Для истории русского стиха более важными отступлениями от правильных размеров, чем вариации анакруз, оказались нарушения правильности внутренней структуры размеров.»[2]

Эти нарушения, приводившие к возникновению «неправильных» с точки зрения силлабо-тоники стихов, и положили начало деканонизации структуры классических ямбов и хореев; при этом «расшатывание» жесткой схемы происходило постепенно.

Во многих логаэдических стихах угадывается их первоначальная силлабо-тоническая основа, из которой они, очевидно, и получились путем выпадения одного, реже двух слогов, безразлично, ударных и безударных. Однако в ряде случаев мы не можем с достаточной уверенностью назвать саллабо-тонический прототип получившегося логаэда, тем более, что это уже принципиально иное явление стиха, не имеющее отношения к стопному строению. Между тем, все эти многочисленные формы неклассического стиха как-то нужно называть и отличать друг от друга.

---

[1] Г. Шенгели. Техника стиха..., стр. 101, 129, 134, 232—240.

[2] В. Е. Холшевников. Основы русского стихосложения, стр. 44.

Обычно употребляется термин, подчеркивающий количество ударных слогов, помещаемых между произвольным количеством безударных: «трехударный логаэд», «пятиударный логаэд» и т. д. Но словом «логаэд» обозначается лишь родовая принадлежность стиха, а одинаковое количество ударений может иметь различное расположение, и тогда может случиться, что одно и то же название, скажем, трехударный логаэд будет обозначать совершенно различные виды.

Поэтому ниже для описания встречающихся в XVIII веке форм логаэдов мы будем условно употреблять и название силлабо-тонического размера, строй которого ближе всего по внешним признакам подходит к той или иной форме логаэда. Повторяю: такая терминология отнюдь не должна восприниматься, как стремление «подтянуть» логаэд к исходному силлабо-тоническому прототипу. Это только терминология.

Итак, в практике поэтов XVIII века учтены следующие формы логаэдов:

1. **Трехударные.** Их было два варианта: оба, по-видимому, возникли из усечения одной стопы в трехстопном дактиле; первый вариант —

В роще девки гуляли
| — | — — | —

Впрочем, местами этот стих звучит, как двухстопный анапест, и как таковой его можно было бы и квалифицировать, с учетом утяжеления (спондея) на первом слоге. Во втором варианте усечение переходит на вторую стопу:

Чувствую скорби люты
| — — | — | —

Оба варианта малопродуктивны; встретилось всего три случая, все у Сумарокова. Это одна из попыток имитировать народный стих.

2. **Четырехударные.** Значительно более разнообразные и продуктивные. Здесь множество различных вариантов расположения ударных групп.

Первая форма напоминает пятистопный хорей с выпадением ударного слога. В результате—на четвертом месте образовалась дактилическая группа:

Как я стражду, то ... неизвестно.
| — | — | — V — | —

Отточием для наглядности обозначено место, где предположительно мог находиться недостающий ударный слог. В схеме то же место обозначено значком «V».

Вторая форма напоминает тот же пятистопный хорей, но с выпадением ударного слога в начале стиха; при этом, естественно, менялся и общий рисунок, и звучание стиха:

Где ни ... гуляю, ни хожу
⊥ — V — ⊥ — — — ⊥

Третья форма напоминает пятистопный ямб с выпадением ударного слога, что приближает ритмическую инерцию стиха к трехсложнику:

Напрасно чаешь ... меня отгнати
— ⊥ — ⊥ — V — ⊥ — ⊥ —

Все это единичные эксперименты Сумарокова.

Четвертая форма представляет собой четырехстопный дактиль с выпадением безударного слога перед цезурой на второй стопе:

Бровью нахмурясь,... седомахровый
⊥ — — ⊥ — V ⊥ — — ⊥ —

Эта форма довольно популярна. Всего учтено более 20 случаев—в основном, у Державина и Николева. Ее можно было бы условно назвать «державинским логаэдом». Можно встретить и другой, похожий вариант со стяжением (выпадением ударного слога в третьей стопе), напоминающий по схеме последний стих горацианской строфы:

Полно вам, мысли, в любви ... летати
⊥ — — ⊥ — — ⊥ V — ⊥ —

Тот же четырехударный логаэд мог возникнуть и на амфибрахической основе:

Царица и мать ... несчетна народа
— ⊥ — — ⊥ V — ⊥ — — ⊥ —

И на основе анапеста:

Не терзайся, не мучься ... скукой напрасной
— — ⊥ — — ⊥ — V ⊥ — — ⊥ —

В отличие от «державинского» эти логаэды единичны (примеры взяты из Сумарокова и Николева).

Наконец, отмечены два случая четырехударного логаэда особого строения. Он представляет собой как бы сдвоенные группы, состоящие каждая из симметрично расположенных двух ударных и двух между ними безударных слогов:

Взглянь, Апеллес, взглянь в небеса.
⊥ — — ⊥ ⊥ — — ⊥

Трехсложная основа ощущается здесь отчетливо, но восстановить праразмер еще труднее, чем в других случаях; возможно, что это результат дальнейшего расшатывания схемы четырехударного логаэда на дактилической основе.

3. **Пятиударный логаэд.** Известен в нескольких вариантах:

Первая форма напоминает шестистопный хорей с выпадением ударного слога во второй стопе:

Часто ... по школам мелют только ветер
⊥ — V — ⊥ — ⊥ — ⊥ — ⊥ —

Таких случаев отмечено семь, все у Сумарокова и Николева. Вторая форма отличается выпадением слога в четвертой стопе:

Если б мог ты видеть ... как мучусь я
⊥ — ⊥ — ⊥ — V — ⊥ — ⊥

Здесь праразмер устанавливается легче благодаря наличию в стихотворении полноударных форм шестистопного хорея:

Для чего пред очи ты мне предстал (логаэд)

Для чего любови ты моей искал (хорей).

Но причиной образования пятиударного логаэда могло быть выпадение и безударного слога — в этом случае исходной формой, очевидно, был не шестистопный, а пятистопный хорей:

Злобствуй мне ... если то забавно,

или:

Мучь меня .... рана неисцельна,

или:

Полно мне ... полно упрекать

Все три примера из Сумарокова.

Вторая форма образует две дактилические группы:

Тщетно свободою в жизни мы гордимся

(Николев)

⊥ — — ⊥ — — ⊥ — ⊥ — ⊥ —

Пути образования этого варианта не совсем ясны. Возможно, что это дальнейшее развитие хореического пентаметра, о котором речь пойдет ниже.

4. Шестиударный логаэд. Как уже говорилось, так называемый «пентаметр хореический», оказавшийся в мужском варианте шестистопным (а не пятистопным!) хореем, в женском варианте представлял собой простейший логаэд, потому что в третьей стопе на цезуре выпадал один безударный слог:

Дух на всяк листок ... сладкий без прикрасу
| — | — | V | — | — | —

Здесь были разные варианты размещения слогов в районе цезуры.

Другой вид шестиударного логаэда звучит в ямбической инерции:

Уже восходит солнце ... стада идут в луга.
— | — | — | — V — | — | — |

У Державина тот же логаэд имел женскую каталектику, звучал более плавно и обладал отчетливее ощутимой двучленностью:

Когда хочу настроить // в хвалу богов я лиру...

Можно подумать, что мы имеем здесь дело со сдвоенными ямбами женских каталектик, обычными для тогдашней анакреонтики:

Когда хочу настроить
В хвалу богов я лиру...

Среди всех этих модификаций шестиударного логаэда продуктивным оказался лишь пентаметр хореический; только у Тредиаковского в трех стихотворных произведениях 1500 строк; встречается он и у других поэтов.

5. Семиударный логаэд. Это самый популярный из неклассических размеров, что вполне объяснимо: с него-то и начиналась реформа Тредиаковского.

Капнист предложил другую форму:

О Гектор мой, супруг драгой, пал в младых летах
— | — | — | — | | — | — |

Никем, кроме него, она больше не применялась. Впрочем, не исключена возможность некоего камуфляжа — очень уж этот логаэд напоминает вытянутое в одну строку трехстишие смешанного ямба:

О Гектор мой,
Супруг драгой,
Пал в младых летах...

Нечто подобное есть и у самого Капниста:

Благослови, творец!
Монархов образец:
Он наш отец...

6. Восьмиударные логаэды. Эта неудобоваримая конструкция тоже предложена Капнистом в послании А. Н. Оленину, как еще один вариант «русского гексаметра» в противоположность гексаметру дактило-хореическому. Стих настолько длинный и неуклюжий, что с трудом держится в границах одной строки:

Русский, друг мой, уроженец ты, хоть немного экзамерствуешь.
Русскими тебя я виршами поздравляю с днем рождения...

Это, конечно, не что иное, как самый обыкновенный четырехстопный хорей дактилических окончаний:

Русский, друг мой, уроженец ты,
Хоть немного экзамерствуешь.
Русскими тебя я виршами
Поздравляю с днем рождения... и т. д.

К логаэдическому стиху следует отнести и так называемые «твердые формы» — разного рода сапфические, горацианские и им подобные строфы. Описывать их нет надобности — они хорошо известны.

3.

Дольников в репертуаре XVIII века значительно меньше, да и те, что будут описаны, далеко не всегда являются бесспорными.

Знаменитые строки «Хора ко превратному свету» и «Другого хора ко превратному свету» Сумарокова состоят из неурегулированных произвольно следующих друг за другом стихов

пятистопного хорея, четырехстопного хорея, логаэдов со стяжением и на третьем слоге, и на седьмом слоге и даже трехсложных стихов:

За морем Сократы добронравны, — 5х
Каковых мы здесь не видаем, — Л
Никогда не суевеерят, — 4х
Не ханжат, не лицемерят, — 4х
Воеводы за морем правливы, — 5х
Дьяк там цуками не ездит, — 4х
Дьячихи алмазов не носят, — Л (Замф?)
Дьячата гостинцев не просят, — Л (Замф?)
За нос там судей писцы не водят — 5х

Стих напоминает ритмику пушкинской Сказки о рыбаке и рыбке.

У Державина в гимне «Сретение Орфеем солнца» есть такое место:

Тяжелой с неба стопой
　　Мрак отступает,
Тонет, бледнеет во мгле,
　　И с роскошью лень,
Тучные вежды подъемля,
　　Встав, идут к трудам,
Зрят честью пленны умы
　　К лаврам и славе.

Здесь чередуются трехударные и двухударные стихи, и чередование их урегулировано, но в самих стихотворных строчках междуударные интервалы появляются каждый раз на другом месте. Это стихотворение «в греческом вкусе», как отмечал Грот, и следовало бы ожидать, что Державин имитирует какую-либо «твердую строфу». Но точно так же, как и в другом державинском стихотворении — «К Бахусу» перед нами, очевидно, неурегулированный дольник.

К дольнику следует отнести и дактило-хореические гекзаметры и пентаметры.

Н. Остолопов считал, что «после Тредиаковского размер сей оставлен был в совершенном забвении и появился опять в начале текущего (т. е., XIX века. — К. В.) столетия».[1] Это не совсем точно. Правда, до перевода Гнедичем «Иллиады» никто из стихотворцев не рискнул создать на дактило-хореической основе такую египетскую пирамиду, как «Тилемахида».

[1] Н. Остолопов. «Словарь...», т. I, стр. 335.

Но некоторые стихотворцы XVIII века к этому стиху все-таки обращались.

Так, небольшой отрывок в 30 стихов гексаметра мы встретим у Сумарокова — это тоже попытка перевода «Тилемахиды», относящаяся к 1766 году. П. Н. Берков отмечает, что данный перевод странным образом ускользнул от внимания историков русского гексаметра, считающих, что после Тредиаковского следующий опыт применения гексаметра был сделан лишь Гнедичем.

Но точно таким же странным образом ускользнул от внимания исследователей целый ряд других случаев. Есть гексаметры у Капниста — «В рощице слушал я песни их: сын Афродиты любви бог», и «Страшную битву народов оставил бессмертных», — правда, всего около 20 стихов. Шесть стихов есть у Радищева в «Песнях, петых на состязаниях»; кроме того, почти 80 строк элегического стиха в оде «Осьмнадцатое столетие» (строго говоря, это уже 1801 год!). У Муравьева встречаем целых три произведения: несколько строк перевода из Гомера, отрывок из Вергилия «Ты почиваешь, Титир, под листвием дуба широким» и большое стихотворение «Роща» — около 100 стихов, 1777 год. Двадцать строк крыловского перевода из Гомера мы сюда не относим, потому что сделан он был уже в 1819 году.

Немного, конечно: пять авторов, четырнадцать произведений (считая и 6 принадлежащих Тредиаковскому). Но все же изредка стихотворцы гексаметр вспоминали.

В репертуаре XVIII века встречаются и другие, часто загадочные примеры неклассического стиха. Чаще всего они связаны со стремлением имитировать или воспроизвести звучание былинно-песенных ритмов, и в основе таких попыток угадывается хореическая основа. Есть такие строки и у Сумарокова, и у Львова — «Как бывало-то темной осенью» и «Не у батюшки соловей поет», некоторые песни Державина из комических опер «Дурочка» и «Добрыня». Встречаются произведения, состоящие из хаотического чередования ямбических и хореических строк; многие такие случаи, вероятно, просто результат просодической неряшливости и нетребовательности. Наконец, у Сумарокова есть около десятка переложений псалмов, в которых ритмическая основа прослеживается чрезвычайно слабо — это речитативный, прозаический текст, разбитый на строки различной длины и ритмической инерции.

Но все это в целом дает поразительную картину неутомимых, очень разнообразных поисков и экспериментов.

НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ.

I.

В представлении не только широкой читательской массы, но и некоторых историков литературы поэзия XVIII века оказывается в метрическом отношении чрезвычайно бедной и однообразной.

Правда, прямых утверждений на этот счет мы отыщем немного — быть может, потому, что попытки дать обобщенную картину состояния метрического репертуара в нашем литературоведении практически отсутствуют. И эта картина возникает из частных замечаний, в сумме своей варьирующих одни и те же формы: александрийский стих, четырехстопный ямб, одическое десятистишие.

Разные исследователи пишут о разных поэтах, но констатируют прежде всего то, что лежит на поверхности: «Отдельные куски одной оды Ломоносова можно порой почти без всякого изъяна перенести в другую. Необыкновенной похожести друг на друга всех ломоносовских од способствует одинаковость их метра (четырехстопный ямб) и строфического членения (традиционная десятистишная строфа)» — замечает Д. Д. Благой.[1] «Ломоносов писал почти исключительно ямбами и преимущественно четырех — и шестистопными. Остальных размеров он или вовсе не касался, или почти не писал ими», — вторит С. М. Бонди, — Тредиаковский также не очень богат метрами».[2] Что ж, трудно опровергнуть это утверждение, когда у Ломоносова мы, действительно, фиксируем 96% ямбических размеров и 50% десятистиший среди других строф, а Тредиаковского представляем себе исключительно в русле «гексаметра хореического» его басенок и дактило-хореического логаэда «Тилемахиды».

И все же принять эти утверждения без оговорок и без тщательного анализа значит существенно исказить картину, потому что дело-то обстоит по-другому: не говоря уже о том, что даже канонические размеры употреблялись Тредиаковским и Сумароковым в различных вариантах архитектоники стиха (а это означает очень многое!), мы обнаружим, пусть

[1] Д. Д. Благой. История русской литературы XVIIIв. М., 1945, стр. 115.

[2] С. М. Бонди. Цит. раб., стр. 109.

даже очень малыми порциями, немалое метрическое разнообразие. Вот данные по этим двум авторам:

Размер	Колич. произвед.	Колич. стихов.
Тредиаковский:		
3я	I	300
4я	14	1451
5я	I	52
6я	39	6880
я3+6	2	136
я4+6	3	120
я2+3+4	I	81
4х	12	930
5х	I	96
6х	I	208
х4+7	2	76
6 лог	4	1628
7 лог	43	3729
лог 7 и 4х	I	36
Гексаметр	6	16330
Лог анапесто-ямбич.	1	63
Элегич. дистих	2	20
Горацианский стих	1	24
Ломоносов:		
3я	8	203
4я	45	5944
5я	2	22
6я	169	7038
я3+4	1	56
я3+5	1	4
я4+6	2	12
я6+8	1	4
Вольные ямбы	3	74
4х	7	386
5х	1	2
6х	2	10
Разностопн. хорей	1	100
4 лог	1	10

Итак, Тредиаковский — 18 метрических форм, Ломоносов — 14. Кроме того, у последнего, действительно, много десятисти-

ший в одах —но на 25 десятистиший приходится 9 различных форм их построения, совершенно не похожих друг на друга!

То же самое и у других. Херасков, по утверждению В. П. Андриановой-Перетц, несмотря на некоторые его метрические эксперименты, все же «ограничивает обилие метрических форм, созданных Сумароковым, и канонизирует в русской поэзии засилье традиционных немногочисленных форм». Да, конечно: куда Хераскову с его 13-ю метрическими формами до шестидесяти различных вариантов размера у Сумарокова. Но ведь именно Херасков канонизирует не александрийский стих, не четырехстопный или вольный ямб, а еще недостаточно «созревший» четырехстопный хорей: 12000 строчек, почти 20% всей его метрики!

Примеры можно было бы продолжить.

Справедливости ради следует указать, что исследователи подчеркивали и новаторство ряда поэтов. Совершенно верно С. М. Бонди назвал Сумарокова «целой стиховедческой школой, заключенной в одном человеке».[1] Но, во-первых, попыток показать метрическое разнообразие стихотворцев XVIII столетия немного. Во-вторых, выделение немногих поэтов-экспериментаторов, опять-таки, способствует молчаливому утверждению ограниченности метрического репертуара других стихотворцев.

Между тем, как это видно из приведенных материалов, в расширении возможностей стиха, в увеличении количества различных метрических и строфических форм, в попытках внедрить их в практику участвовали все поэты XVIII века. Разумеется, одни сделали больше, другие — меньше. Но создание метрического репертуара — это дело коллективное, дело всей русской поэзии.

И в результате перед нами поразительная картина необыкновенного богатства стихотворных форм: 29 «чистых» равностопных силлабо-тонических размеров, 34 формы смешанных ямбов, хореев, трехсложников, более 25 видов логаэда и дольника — это уже более восьмидесяти различных ходов метра, различных метрических форм. Но не следует сбрасывать со счета и то, что почти каждая метрическая форма использовалась еще и в различных вариантах архитектоники стиха, что еще больше увеличивало разнообразие и возмож-

[1] С. М. Бонди. Цит. раб., стр. 109.

ности поэтической практики, а наличие богатейшей системы строфики (свыше 500 моделей!) делает стихотворную технику XVIII века поистине виртуозной.

Практически уже XVIII век дал почти все мыслимые варианты силлабо-тонического стиха, модели наиболее целесообразных строф. Поэты последующих периодов шлифовали просодический материал, созданный ранее. Они, конечно, вносили и новое, но более добавляли и усовершенствовали, ибо основные открытия уже были сделаны.

К сожалению в истории нашей поэзии учтены далеко не все достижения XVIII века. Нередко мы склонны приписывать открытия тогдашних стихотворцев их более поздним продолжателям. Например, иногда возводят открытие пятистопного ямба к Востокову (1810 год), тогда как уже в XVIII веке зафиксированы 14 случаев применения этого размера. Исследователи указывали на изобретение других форм метра или строфы поэтами XIX века, тогда как они на самом деле были известны и находили применение гораздо раньше. Я уже указывал выше, как стиховеды «не заметили» гексаметра после Тредиаковского и до Гнедича; точно так же, скажем, не заметили они и специфической формы трехстопного ямба с дактилическими каталектиками, столь блистательно использованного Некрасовым в поэме «Кому на Руси жить хорошо». А ведь аналогичная форма в ее зародышевом состоянии была уже в псалме Пауса: «Речь первую да сладкую...», а затем и у Горчакова — «Пойдем, пойдем загадывать».

Что касается неклассического стиха, то и его основа была заложена тогда же. Относительно малоисследованный и разработанный, этот стих был на время забыт, и стихотворцам новой эпохи, примерно, с конца XIX века нередко приходилось заново открывать то, что уже испробовали Сумароков, Николев, Державин и Львов, и что пытался обобщить Востоков.

2.

Представляется возможным сделать и некоторые замечания об изобразительной функции стиха и его жанровом прикреплении.

Нет смысла заново реферировать все перипетии споров на эту тему. Одни считают, что стих сам по себе обладает изобразительной способностью, что ритм имеет самостоятельный смысл, и обычно ссылаются на широко известный пример Маяковского в его статье «Как делать стихи», где поэт подчеркивает особую важность (по крайней мере, для него лично) некоего иррационального, неосознанного ритмического начала, первого ритмического хода, дающего ключ к зарождению поэтического хода. Сочувственные сентенции можно встретить у многих поэтов и стиховедов: К. Чуковский свидетельствует, что ритмический ключ поэмы «Двенадцать» подсказала Блоку фраза «Уж я ножичком полосну, полосну» — точнее, ее звуковой рисунок: два «ж» в начале стиха![1] П. Антокольский утверждая, что «власть ритма над человеком и человека над ритмом взаимосвязаны», ссылается на то, что и Маяковский, «самый последовательный разрушитель тоники утверждает примат ритма (мычание до слов!) и свою подчиненность ему, свою волю подчиняться».[2] Экспрессивная, тематическая значимость ритма настойчиво доказывается и другими авторами. В. Полянский пытался на этой основе создать целую концепцию влияния ритма жизни на ритм искусства[3].

При всей тонкости отдельных наблюдений эти утверждения легко опровергаются сторонниками противоположной точки зрения: один и тот же ритм, один и тот же стих свободно обслуживает произведения, полярные по содержанию. Многие исследователи справедливо ставят под сомнение стиховедческий натурализм, наивную попытку, по остроумному замечанию Л. И. Тимофеева, «искать в ритме изобразительность — «игру струй» и тому подобное». В. Е. Холшевников с огорчением пишет о малопродуктивных «кустарных попытках устанавливать связь между количеством ударений или повтором согласных звуков — и идейным содержанием строки, строфы», имеющих довольно широкое распространение.[4]

---

[1] К. Чуковский. Александр Блок, как человек и поэт. Пгр., 1924, с 25.

[2] П. Антокольский. В искусстве есть только завтра. «Вопросы литературы», 1967, №2, стр. 121.

[3] В. Полянский. Очередные вопросы. «Пролетарская культура», 1919, №6.

[4] В. Холшевников. «Библиотека поэта». «Вопросы литературы», 1966, № I, стр. 114.

Откуда же в таком случае возникает предрассудок, создающий иллюзию изобразительности стиховых формантов, и почему этот предрассудок столь живуч?

Во-первых, потому, что некоторые факты, как будто бы, дают сильные аргументы в его пользу. В самом деле, мы видим в ряде случаев жесткую ориентацию метра по отношению к содержанию: вольный ямб накрепко связан с басней, александрийский стих — с трагедией: «муза мести и печали» Некрасова всегда ассоциируется с трехсложными размерами; К. Тарановский как будто убедительно доказывал связь пятистопного хорея с «динамической темой пути», трехстопный ямб явно тяготеет к легким жанрам и т. д. Более того, есть и объяснение: определенный склад речи, характерный для того или другого эмоционального выражения, органичнее, удобнее для определенного размера; еще Остолопов проницательно заметил о гексаметре: «в нем удобнее, нежели в кратких ямбических стихах, умещаются мысли подлинных творений, писанных сим размером».[1] Однако в других случаях это объяснение не годится, и все попытки доказать, что ямб хорош для того-то, а хорей — для того-то, разбиваются о факты. К тому же, традиции меняются; казавшийся незаменимым в трагедиях александрийский стих уступает место пятистопному ямбу, и, как оказалось, хуже от этого не стало.

В общем, прав, конечно, Л. И. Тимофеев, утверждая: «Сам по себе стихотворный ритм не имеет какого-либо смыслового значения, так же, как не имеют его и другие особенности стихотворной речи: звуковые повторы, порядок и характер рифм, переносы и т. п. Однако в единстве со всеми другими сторонами художественной речи он принимает участие в выражении идейного и эмоционального содержания стихотворого произведения, и уловить это значение можно, именно учитывая индивидуальное своеобразие ритмической единицы».[2] Ритмическое движение стиха именно в связи с содержанием приобретает известную экспрессивную окраску и устанавливает в нашей памяти определенные ассоциации. Занятной иллюстрацией, неожиданно оборачивающейся против защитников смысловой функции ритма, может служить все тот же пример из Маяковского, где поэт утверждает, что героическая тема у него ассоциируется с ритмом стихов «Вы жертвою пали в борьбе роковой», а веселая — с «Отречемся от старого мира».

[1] Н. Остолопов. Словарь.., т. I, стр. 336.

[2] Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. Учпедгиз, 1963, стр. 255.

Поэт не заметил, что ассоциации его вызваны не особой изобразительностью или эмоциальной окраской ритма, а смыслом исходных произведений — траурного реквиема в одном случае и боевого революционного марша — в другом. Кстати, оба текста написаны трехсложниками — четырехстопным амфибрахием и трехстопным анапестом, и количество слогов в каждом почти одинаково (11—9 в первом и 10—9 во втором!)

Поскольку эмоционально-изобразительная способность ритма не находит убедительного подтверждения, лишается почвы и его жанрово-изобразительная функция. И самое интересное заключается в том, что вспреки нашим представлениям о жесткой регламентации жанрового применения различных форм стиха, якобы имевшей место,[1] такая регламентация отсутствует, как в теории, так и в практике XVIII века. Максимум того, что можно обнаружить в трактатах, это осторожные оговорки об обычном употреблении конкретного метра в конкретном жанре. Обычном, но не обязательном.

В качестве авторитетного источника сошлюсь на словарь Остолопова, где использован огромный материал наблюдений над поэтической практикой преимущественно авторов рассматриваемого периода.

Так вот, никаких ограничений Остолопов не видит и не ставит, а рекомендации дает так осторожно, что они, по сути дела, никакого нормативного значения не имеют. Называя произведение какого-либо жанра, Остолопов замечает, что оно может быть написано любым видом стиха. Вот примеры:

«Баллады могут быть писаны стихами всякого размера» (I,63); «В еклоге, как и в идиллии, всякий размер употреблен быть может» (I,341); «Гимн... формы определенной не имеет: бывают в нем стихи всякого размера, даже и вольные» (I,201); «Епистолы пишутся стихами всякого размера, даже и вольными» (I,201); «Дифирамбы... никакой определенной формы не имеют, чем и они непринужденнее, тем более могут понравиться» (I,261); в некоторых случаях Остолопов ссылается на обычную, но не обязательную форму: «Мадригал пишется, **по большей части,** вольными ямбическими стихами», однако же всякая мера употреблена быть может»» (II,167);

---

[1] «Руководства по стихосложению догматически предписывали, какими строфами писать, не задумываясь об историческом развитии строфики» /Е. А. Никонов Строфика. — В кн.: Изучение стихосложения в школе. Сборник статей под редакцией Л. И. Тимофеева. Учпедгиз, М., 1960, стр. 97.

«Басня может быть писана стихами всякого размера, но по большей части употребляются в ней вольные стихи» (I,8I). Даже самый канонический жанр XVIII века — ода — и та регламентирована лишь в отношении строфики, да и то очень неопределенно: «Новейшая ода состоит из строф или стансов, в которых число стихов и расположение их зависят совершенно от воли автора» (II,237). И только в самых редких случаях Остолопов пытается найти какое-то ограничение: «вольные стихи не употребляются в епических поэмах, также весьма редко встречаются в трагедиях и комедиях» (I,I40).

Но, может быть, либерализм Остолопова вынужденный: что ему оставалось делать, коль скоро стихотворцы вопиюще попирали правила? Но в том-то и дело, что никаких правил не существовало и до Остолопова. Трактат французского аббата Бате, составленный в соответствии с гораздо более строгими канонами французского классицизма, то и дело корректируется его русским переводчиком: «Эпическая поэма должна быть писана шестистопными стихами», — строго предупреждает автор. Но тут же оказывается, что этими шестистопными стихами «составляются трагедии, комедии, эпистолы, элегии, идиллии, эклоги, сатиры, надписи и почти все дидактические творения». А что же тогда «не составляется»? Неизвестно. Зато все те же «поэмы, комедии, оперы, элегии, надгробные надписи... все могут быть писаны стихами разной меры».[1]

Хоть какое-то подобие нормативности пытается установить Аполлос (А. Байбаков): «поэзия епическая пишется шестистопными стихами», «поэзия елегическая» тоже «пишется по большей части шестистопными». Зато «ода не сочиняется стихами шестистопными», но что поделаешь, когда тут же приходится констатировать, что в «сочинениях Ломоносова однако есть оды героическим стихом написанные»![2] Точно так же деканонизацию жанровых функций стиха констатируют и Подшивалов,[3] и Левитский,[4] и Мерзляков.[5]

---

[1] Бате. Правила поэзии. 1808, стр. 50, 148, 18.

[2] Аполлос (А. Байбаков). Правила пиитические. 1774, стр. 60.

[3] В. С. Подшивалов. Русская просодия, или правило, как писать стихи. М., 1798.

[4] И. Левитский. Курс русской словесности. 1812.

[5] А. Мерзляков. Краткое начертание теории изящной словесности. 1822.

Итак, теория никаких рогаток не ставила.

Как дело обстояло на практике, мы уже видели.

Каждый метр легко обслуживает самые разнообразные жанры, правда, в ряде случаев ощущается определенное тяготение метра к одному или нескольким жанрам. Так, мы уже отметили, что трехстопный ямб охотнее всего идет в анакреонтику, песни, романсы, куплеты — всего более 50% этого размера, а с ариями и хорами из комических опер — около 77%. Остальное, хотя это и составляет 65 произведений или 23% трехстопного ямба, размыто между вещами другого характера.

Наоборот, смешанные формы ямба предпочитают жанры высокие: таковых около 40%. Казалось бы, вывод слишком поспешный — куда же подевались остальные 60% смешанного ямба? Но здесь просто иное распределение: из этих оставшихся 60% почти 45% приходится на миниатюры альбомно-эпиграмматического характера: это не жанр, потому что здесь присутствуют самые различные стихотворения: надгробные надписи и сентенции, мадригалы и загадки, нравоучительные изречения и эпиграммы и т. д. Следовательно, эти 45% тоже размазаны по различным жанрам. Но среди них нет песен и куплетов — они-то и занимают оставшиеся 15%, то-есть, сравнительно немногое.

Четырехстопный хорей при всей его универсальности также отчетливо ориентируется на анакреонтику, эпикурейскую лирику, песни и куплеты — их более четырехсот, свыше 60%. И опять, остающиеся 40% размазаны между произведениями иных жанров. Впрочем, здесь можно выделить довольно большую группу произведений духовного и торжественного характера, всякого рода медитаций — около 20%.

Смешанные хореи явно предпочитают всем другим романсы, дуэты, хоры и другие аналогичные произведения — почти 50%. Трехсложники тяготеют также к музыкально-драматическим вставкам — 30%.

Вольные ямбы почти на 60% ушли в басни; на 20% — это миниатюры эпиграммно-афористического плана. Еще 20% — а это все-таки ни много, ни мало — 350 произведений, связаны с весьма пестрой тематикой.

Итак, стихотворный размер довольно легко мигрирует из одной жанрово-тематической области в другую и в общем неразборчив в выборе места своего применения.

Метрика XVIII века — это большое и сложное стихотворное хозяйство, богатый и разнообразный просодический материал. За относительно короткое время русские стихотворцы овладели виртуозной техникой, без которой невозможен был бы художественный взлет русской поэзии XIX и XX столетий

СПРАВОЧНЫЙ ОТДЕЛ

В подсчеты и анализ вошли произведения 25-ти стихотворцев в максимально доступном объеме. Учитывались все стихотворные тексты по наиболее полным собраниям сочинений, с необходимым дополнением из других источников.

В целях более удобного и простого разыскания ссылок все стихотворные цитаты, кроме сумароковских, даются по собраниям сочинений Большой серии «Библиотеки поэта» второго издания с указанием страницы без дополнительных обозначений.

БИБЛИОГРАФИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

1. Богданович И. Ф. Сочинения, чч. I—III, М., 1809—1810. Он же, Стихотворения и поэмы. СП, 1957. Кроме того, учтены произведения Богдановича из журналов: «Полезные увеселения», 1761– 1762, «Новые ежемесячные сочинения», 1786—1790, «Собрание новостей», 1776, «Собеседник любителей российского слова», 1783, из издания «Лира или собрание разных в стихах сочинений и переводов некоего муз. любителя», СПб, 1773.

2. Горчаков Д. П. Сочинения князя Горчакова. М., 1890. А также по изданию: Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в., СП, Л., 1959.

3. Державин Г. Р. Сочинения. С объяснительными примечаниями Я. Грота. 2-ое Академическое издание, СПб., 1868—1883. Он же, Стихотворения. СП, Л., 1957.

4. Дмитриев И. И. Сочинения И. И. Дмитриева. тт. I—II. Ежемесячное приложение к журналу «Север». С.-Птб., изд. Е. Евдокимова, 1893. Он же, Полное собрание стихотворений. СП, Л., 1967.

5. Долгорукий И. М. Бытие сердца моего или стихотворения кн. И. М. Долгорукова. М., 1817—1818. В четырех частях. А также по изданию: Песни и романсы русских поэтов. СП, Л., 1965 и по изданию: Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в.

6. Капнист В. В. Собрание сочинений в двух томах. АН СССР, М.-Л., 1960.

7. Карабанов П. М. Стихотворения Петра Карабанова нравственные, лирические, любовные, шуточные и смешанные, оригинальные и в переводе, чч. I—II. Изд. Свешникова, М., 1812. А также по изданию: Песни и романсы русских поэтов. СП, Л., 1965.

8. Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. «Советский писатель», Л., 1966.

9. Княжнин Я. Б. Собрание сочинений Якова Княжнина. СПб, 1787, тт. I—IV; Он же, Собрание сочинений, М., 1802, тт. I—IV, 1803, т. V; Он же, Избранные произведения. «Советский писатель», Л., 1961.

10. Костров Е. И. Полное собрание всех сочинений и переводов в стихах г. Кострова, чч. I—II, СПб., 1802.

11. Крылов И. А. Полное собрание сочинений под ред. Д. Бедного. ГИХЛ, М., 1945, тт. I—III.

12. Львов Н. А. Анакреон. Стихотворения Анакреона Тийского. Перевел Н. А. Львов. СПб., тип корпуса чужестранных единоверцев, 1794, кн. I—2. Он же, Ямщик на подставе. Игрище невзначай. Тамбов, 1783. Он же, Русской 1791 год. СПб., 1791. А так же по изданию: Поэты XVIII века. «Советский писатель», 1958, т. II.

13. Ломоносов М. В. Сочинения с объяснительными примечаниями акад. М. И. Сухмлинова, Изд. Имп. АН, тт. I и II, СПб, 1891—1893. Он же, Полное собрание сочинений тт. I—X, изд. АН СССР, М.-Л., 1950—1959. Он же, Избранные произведения. «Советский писатель», Л., 1965.

14. Майков В. И. Сочинения и переводы В. И. Майкова, СПб., 1867. Он же, Избранные произведения. «Советский писатель», М.-Л., 1966.

15. Муравьев М. Н. Полное собрание сочинений М. Н. Муравьева, чч. I, II, III, СПб, 1819—1820. Он же, Стихотворения. «Советский писатель», Л., 1967.

16. Николев Н. П. Творения Н. П. Николева.., 1795, чч. I—V. Он же, «Испытанное постоянство». Комедия в одном действии Н. Н., 1776 (текст прозаический, есть стихотворное посвящение). Он же, «Прикащик», драматическая пустельга с голосами в одном действии. М., 1781. А также по изданию: Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX в., «Советский писатель», 1964.

17. Петров В. П. Сочинения В. Петрова, чч. I—III, изд. второе, СПб., в медицинской типографии, 1811.

18. Попов М. И. Досуги или собрание сочинений и переводов Михаила Попова, чч. I—II, СПб, 1772.

19. Поповский Н. Н. Оды горациевы и письмо о его стихотворстве к Пизонам, пер. с латинского Н. Поповский. СПб., 1801.

20. Радищев А. Н. Полное собрание сочинений. Изд. АН СССР, т. I, 1938.

21. Сумароков А. Н. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе., Собраны и изданы... Н. И. Новиковым. 1782, тт. I—X. Он же, Избранные произведения. «Советский писатель», Л., 1957.

22. Тредиаковский В. К. Сочинения.., Изд. А. Смирдина, СПб., 1849, тт. I—III. Он же, Избранные произведения, «Советский писатель», М.-Л., 1963.

23. Хемницер И. И. Полное собрание стихотворений. «Советский писатель», М.-Л., 1963.

24. Херасков М. М. Творения Михаила Хераскова, вновь исправленные и дополненные, чч. I—XII, М., 1796—1803. Он же, Избранные произведения. «Советский писатель», 1961. Он же, (отдельные издания): «Щастливая Россия или 25-ти летний юбилей», пролог, 1787; «Зареида и Ростислав». Трагедия. СПб, 1809; «Безбожник», героическая комедия; «Бахарияна или Неизвестный», Волшебная повесть, почерпнутая из русских сказок. М., 1803; «Царь, или Спасенный Новгород». Стихотворная повесть. М., 1800; «Добрые солдаты», Опера комическая, сочиненная на российском языке. СПб, 1779; «Мартезия и Фаллестрата». Трагедия.

25. Хованский Г. А. Жертва музам, или собрание разных сочинений, подражаний и переводов в стихах князя Григория Хованского, М., 1795. А так же по изданию: «Песни и романсы русских поэтов», «Советский писатель», Л., 1965.

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ В ТЕКСТЕ И ТАБЛИЦАХ

Стихотворные размеры обозначены по первым буквам названий: я — ямб, х — хорей, д — дактиль, амф — амфибрахий, ан — анапест, лог — логаэд, д-к — дольник. Цифра перед индексом означает количество стоп в равностопных размерах, цифры после индекса — количество стоп и их чередование в смешанных размерах. Обозначения типа я3+4 или д2+3 обозначают только входящие в сочетания стихи вне зависимости от порядка чередования. ТВА — трехсложники с вариациями анакруз. ОС — одиночные строфы. В таблицах: П — количество произведений, С — количество стихов.

Таблица I

АРХИТЕКТОНИКА СТИХОТВОРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ XVIII ВЕКА

В нечетной графе указано количество произведений, в четной графе — их процент

	Строфич.		Парной рифмовки		Без рифмы		Вольной рифмовки		Одиночные строфы		Всего
	П	%	П	%	П	%	П	%	П	%	П
Тредиаковский	48	36%	80	59%	7	5%	—	—	—	—	135
Ломоносов	51	21%	115	47%	48	20%	9	3%	21	8%	244
Сумароков	364	26%	295	21%	72	5%	447	32%	207	14%	1385
Поповский	15	94%	1	6%	—	—	—	—	—	—	16
Херасков	109	39%	42	15%	31	11%	43	15%	49	18%	274
Майкоз	62	37%	50	30%	2	1%	48	28%	8	4%	170
Княжнин	14	22%	15	23%	—	—	27	43%	7	11%	63
Петров	36	50%	30	41%	—	—	7	9%	—	—	73
Попов	31	33%	8	9%	—	—	15	17%	39	41%	93
Богданович	50	41%	21	16%	1	1%	24	20%	25	21%	121
Николев	191	50%	39	10%	4	1%	69	18%	75	20%	378
Державин	407	56%	75	10%	11	1%	83	11%	151	20%	727
Львов	5	5%	—	—	79	74	12	11%	10	9%	106
Костров	27	49%	15	27%	—	—	14	25%	—	—	56
Хемницер	10	4%	82	32%	—	—	107	42%	52	21%	251

	Строфич.		Парной рифмовки		Без рифмы		Вольной рифмовки		Одиночные строфы		Всего
	П	%	П	%	П	%	П	%	П	%	П
Капнист	153	45%	13	4%	17	5%	41	15%	113	30%	337
Радищев	9	27%	3	9%	10	30%	3	9%	8	25%	33
Горчаков	25	33%	11	13%	—	—	25	33%	14	20%	75
Муравьев	73	36%	55	27%	8	4%	42	20%	25	12%	203
Долгорукий	173	69%	40	16%	1	—	9	4%	26	10%	249
Карабанов	63	47%	31	23%	3	2%	28	20%	9	7%	134
Карамзин	65	28%	15	7%	46	20%	45	20%	59	25%	230
Крылов	23	7%	14	4%	3	1%	264	81%	20	6%	324
Дмитриев	76	19%	50	13%	—	—	115	29%	149	38%	390
Хованский	57	51%	23	20%	2	1%	7	6%	23	20%	112
	2137	34,5%	1123	18%	345	5,7%	1484	24%	1090	17,8%	6179

Таблица II.

АРХИТЕКТОНИКА СТИХОТВОРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ XVIII ВЕКА

В нечетных столбцах указано количество стихотворных строк,

в четных столбцах — процент от общего количества у каждого стихотворца.

	Строфич.		Парной рифмовки		Без рифмы		Вольной рифмовки		Одиночные строфы		Всего
	П	%	П	%	П	%	П	%	П	%	П
Тредиаковский	5169	16%	10596	33%	16393	61%	—	—	—	—	32158
Ломоносов	8602	62%	4606	33%	362	3%	206	2%	89	—	13865
Сумароков	14310	30%	22806	46%	1839	2%	12517	19%	694	1%	52166
Поповский	857	59%	600	41%	—	—	—	—	—	—	1457
Херасков	10440	15%	41419	60%	9648	14%	7766	11%	266	—	69539
Майков	4484	27%	10082	61%	31	—	1933	12%	50	—	16580
Княжнин	1098	5%	14029	65%	—	—	6411	30%	46	—	21584
Петров	7024	48%	5874	40%	—	—	1628	11%	—	—	14526
Попов	926	37%	390	16%	—	—	981	40%	187	7%	2484
Богданович	3425	36%	1345	15%	71	—	4231	48%	144	1%	9216
Николев	19018	60%	7703	25%	125	—	4456	14%	353	1%	31655
Державин	23858	63%	7015	19%	298	1%	5925	16%	762	2%	37858
Львов	116	4%	—	—	1577	67%	675	27%	52	2%	2420
Костров	3704	31%	7918	66%	—	—	397	3%	—	—	12019
Хемницер	477	8%	1801	30%	—	—	3494	58%	245	4%	6017

	Строфическ.		Парной рифмовки		Без рифмы		Вольной рифмовки		Одиночные строфы		Всего
	П	%	П	%	П	%	П	%	П	%	П
Капнист	7615	52%	4746	32%	650	4%	1203	8%	480	3%	14694
Радищев	768	17%	71	2%	3653	80%	61	1%	37	—	4590
Горчаков	683	16%	1551	36%	—	—	1925	46%	71	2%	4230
Муравьев	3828	47%	2356	29%	170	2%	1681	20%	128	2%	8163
Долгорукий	10426	60%	6220	36%	16	—	607	4%	114	—	17383
Карабанов	3909	39%	4230	42%	99	1%	1721	18%	53	—	10012
Карамзин	3758	43%	166	2%	1727	19%	3028	34%	248	3%	8927
Крылов	1309	8%	2850	18%	59	—	11553	73%	95	1%	13866
Дмитриев	2516	25%	1944	20%	—	—	4725	49%	645	7%	9830
Хованский	1920	60%	868	27%	58	2%	248	8%	100	3%	3194
	140240	33,5%	161186	38%	36776	8,5%	77372	18,5%	4859	1%	420433

Таблица III.

МЕТРИЧЕСКИЕ ФОРМЫ XVIII ВЕКА

	Произвед.	% %	Стихов	% %
1я	3	—	164	—
2я	7	0,1%	61	—
3я	285	4,6%	9028	2,1%
4я	1264	20,4%	111622	26,5%
5я	14	0,2%	440	0,1%
6я	1551	25,0%	162258	38,5%
Смешанный ямб	285	4,6%	7242	1,7%
Вольный ямб	1661	26,8%	57415	13,6%
Всего ямбов	5070	82,0%	348230	83,2%
2х	5	0,1%	264	—
3х	10	0,2%	83	—
4х	635	10,2%	39124	9,3%
5х	7	0,1%	122	—
6х	11	0,2%	412	0,1%
7х	3	—	14	—
8х	2	—	62	—
Смешанный хорей	70	1,1%	2080	0,5%
Вольный хорей	44	0,7%	780	0,2%
Всего хореев	787	12,7%	42941	10,2%

	Произвед.	% %	Стихов	% %
2д	15	0,2%	508	0,1%
3д	13	0,2%	326	—
4д	16	0,3%	391	—
5д	3	—	14	—
Разностопн. и смеш. д	9	0,1%	207	—
Всего дактилей	56	0,9%	1446	0,3%
2амф	31	0,5%	513	0,1%
3амф	2	—	8	—
4амф	7	0,1%	74	—
Разностопн. и смеш. амф.	2	—	142	—
Всего амфибрахиев	42	0,7%	737	0,2%
2ан	7	0,1%	165	—
3ан	6	0,1%	134	—
4ан	2	—	18	—
Всего анапестов	15	0,2%	317	0,1%
Смешанных трехсложн.	19	0,3%	592	0,1%
Неклассических размер.	190	3,0%	26170	6,2%

Таблица IV.

МЕТРИКА ПОЭТОВ XVIII ВЕКА (Количество произведений)

Авторы	Ямбы		Хореи		Трехсложн.		Неклассич.		Всего
	П	%	П	%	П	%	П	%	П
Тредиаковский	61	45%	16	12%	—	—	58	43%	135
Ломоносов	232	96%	11	4%	—	—	1	—	244
Сумароков	1091	79%	196	14%	27	2%	71	5%	1385
Поповский	16	100%	—	—	—	—	—	—	16
Херасков	216	78%	41	15%	17	6%	—	—	274
Майков	141	83%	24	14%	4	2%	1	—	170
Княжнин	57	90%	6	10%	—	—	—	—	63
Петров	73	100%	—	—	—	—	—	—	73
Попов	65	70%	25	27%	3	3%	—	—	93
Богданович	111	91%	9	7%	1	—	—	—	121
Николев	279	73%	73	19%	11	3%	15	4%	378
Державин	575	79%	104	14%	33	4%	15	2%	727
Львов	62	58%	38	36%	—	—	6	6%	106
Костров	53	94%	3	6%	—	—	—	—	56
Хемницер	248	98%	3	1%	—	—	—	—	251

Авторы	Ямбы		Хореи		Трехсложн.		Неклассич.		Всего
	П	%	П	%	П	%	П	%	П
Капнист	289	85%	37	10%	—	—	11	3%	337
Радищев	13	39%	8	24%	9	27%	3	9%	33
Горчаков	60	80%	12	16%	3	4%	—	—	75
Муравьев	178	87%	20	10%	2	1%	3	1%	203
Долгорукий	201	80%	47	19%	1	—	—	—	249
Карабанов	117	87%	14	10%	3	2%	—	—	134
Карамзин	134	80%	36	15%	7	3%	3	1%	230
Крылов	298	92%	15	4%	8	2%	3	1%	324
Дмитриев	355	91%	33	9%	2	1%	—	—	390
Хованский	95	86%	16	13%	1	1%	—	—	112
Итого	5070		787		132		190		6179
Средний %		82,0%		12,7%		2,1%		3,0%	

Таблица V.

МЕТРИКА ПОЭТОВ XVIII ВЕКА (Количество стихов)

Авторы	Ямбы		Хореи		Трехсложн.		Неклассич.		Всего
	С	%	С	%	С	%	С	%	С
Тредиаковский	9020	28%	1310	4%	—	—	21828	68%	32158
Ломоносов	13357	96%	498	4%	—	—	10	—	13865
Сумароков	45530	87%	4112	7%	343	—	2181	5%	52166
Поповский	1457	100%	—	—	—	—	—	—	1457
Херасков	56859	82%	12405	18%	275	—	—	—	69539
Майков	15417	93%	996	6%	149	—	18	—	16580
Княжнин	21493	99%	91	1%	—	—	—	—	21584
Петров	14526	100%	—	—	—	—	—	—	14526
Попов	1499	60%	961	39%	24	1%	—	—	2484
Богданович	8949	97%	255	3%	12	—	—	—	9216
Николев	26486	84%	4075	13%	301	1%	793	2%	31655
Державин	32364	86%	3887	10%	1187	3%	420	1%	37859
Львов	933	38%	1168	48%	—	—	319	14%	2420
Костров	11847	99%	172	1%	—	—	—	—	12019
Хемницер	5933	99%	84	1%	—	—	—	—	6017

Авторы	Ямбы		Хореи		Трехсложн.		Неклассич.		Всего
	С	%	С	%	С	%	С	%	С
Капнист	13383	91%	1146	8%	—	—	165	1%	14694
Радищев	1147	25%	3172	69%	170	4%	101	2%	4590
Горчаков	3917	93%	287	7%	26	—	—	—	4230
Муравьев	7296	89%	721	9%	33	1%	63	1%	8163
Долгорукий	15420	89%	1947	11%	16	—	—	—	17383
Карабанов	9438	94%	493	5%	81	1%	—	—	10012
Карамзин	7160	80%	1486	17%	207	2%	74	1%	8927
Крылов	13346	84%	2136	14%	186	1%	198	1%	15866
Дмитриев	8999	92%	807	8%	24	—	—	—	9830
Хованский	2454	77%	732	23%	8	—	—	—	3194
Итого	348230		42941		3092		26170		420433
Средний %		83,2%		10,2%		0,7%		6,2%	

Таблица VI.

ВИДЫ ЯМБА У ПОЭТОВ XVIII ВЕКА (Количество произведений)

Авторы	1 я	2 я	3 я	4 я	5 я	6 я	См. я	В я	Всего
Тредиаковский	—	—	1	14	1	39	6	—	61
Ломоносов	—	—	8	45	2	169	5	3	232
Сумароков	—	1	26	141	2	361	49	508	1091
Поповский	—	—	—	14	—	1	1	—	16
Херасков	—	—	42	92	—	52	9	21	216
Майков	—	—	4	78	—	15	1	43	141
Княжнин	—	—	3	10	1	14	3	26	57
Петров	—	—	4	24	—	28	6	11	73
Попов	—	—	6	2	—	40	—	17	65
Богданович	—	—	5	30	—	44	12	20	111
Николев	1	—	13	90	1	63	6	105	279
Державин	2	4	45	235	—	139	56	94	575
Львов	—	—	35	16	—	1	1	9	62
Костров	—	—	—	14	—	23	5	11	53
Хемницер	—	1	—	7	—	86	33	121	248

Авторы	1 я	2 я	3 я	4 я	5 я	6 я	См. я	В я	Всего
Капнист	—	—	10	112	1	18	21	127	289
Радищев	—	—	1	4	—	3	2	3	13
Горчаков	—	—	10	10	—	18	8	14	60
Муравьев	—	—	8	30	3	86	10	41	178
Долгорукий	—	—	12	90	1	93	1	4	201
Карабанов	—	—	5	43	2	42	2	25	117
Карамзин	—	—	20	68	—	39	21	36	184
Крылов	—	1	7	32	1	18	1	238	298
Дмитриев	—	—	11	46	1	100	21	176	355
Хованский	—	—	9	14	—	59	5	8	95
Итого	3	7	285	1264	14	1551	285	1661	5076

Таблица VII.

ВИДЫ ЯМБА У ПОЭТОВ XVIII ВЕКА (Количество стихов)

Авторы	1 я	2 я	3 я	4 я	5 я	6 я	См. я	В я	Всего
Тредиаковский	—	—	300	1451	52	6880	337	—	9020
Ломоносов	—	—	203	5944	22	7038	76	74	13357
Сумароков	—	8	388	7322	4	23275	1254	13879	45530
Поповский	—	—	—	766	—	600	91	—	1457
Херасков	—	—	742	12211	—	41488	74	1344	56859
Майков	—	—	70	13114	—	321	48	1864	15417
Княжнин	—	—	209	1152	139	16717	94	3185	21493
Петров	—	—	292	5966	—	5746	750	1832	14526
Попов	—	—	164	54	—	680	—	601	1499
Богданович	—	—	221	1848	—	2649	65	4166	8949
Николев	110	—	605	13528	28	8991	416	2808	26486
Державин	54	26	1189	15531	—	8377	1330	5857	32364
Львов	—	—	554	140	—	6	5	228	933
Костров	—	—	—	2458	—	8422	634	333	11847
Хемницер	—	18	—	381	—	1818	148	3568	5933

Авторы	1 я	2 я	3 я	4 я	5 я	6 я	См. я	В я	Всего
Капнист	—	—	248	6479	12	4881	718	1045	13383
Радищев	—	—	4	596	—	72	68	407	1147
Горчаков	—	—	286	433	—	1654	285	1259	3917
Муравьев	—	—	210	2376	123	2655	322	1610	7296
Долгорукий	—	—	429	7228	20	7464	48	231	15420
Карабанов	—	—	242	3726	—	4506	70	894	9438
Карамзин	—	—	457	4000	—	1388	144	1171	7160
Крылов	—	9	299	2519	28	3189	30	7272	13346
Дмитриев	—	—	354	2041	12	2273	176	4143	8999
Хованский	—	—	562	418	—	1168	62	244	2454
Итого	164	61	9028	111622	440	162258	7242	57415	348230

Таблица VIII.

ВИДЫ ХОРЕЕВ У ПОЭТОВ XVIII ВЕКА (Количество произведений)

Авторы	2 х	3 х	4 х	5 х	6 х	7 х	8 х	См. х	В х	Всего
Тредиаковский			12	1	1			2		16
Ломоносов			7	1	2				1	11
Сумароков		6	111	4	3	3	1	36	32	196
Поповский										—
Херасков			41							41
Майков			24							24
Княжнин	1	1	3					1		6
Петров										—
Попов			23		1			1		25
Богданович		1	8							9
Николев			63					8	2	73
Державин		1	90					8	5	104
Львов			33	1	1			3		38
Костров			2						1	3
Хемницер			2					1		3

Авторы	2 х	3 х	4 х	5 х	6 х	7 х	8 х	См. х	В х	Всего
Капнист			29		3		1	4		37
Радищев	1		7							8
Горчаков	1		6					4	1	12
Муравьев			20							20
Долгорукий			46					1		47
Карабанов			14							14
Карамзин	1		34					1		36
Крылов			13						2	15
Дмитриев		1	32							33
Хованский	1		15							16
	5	10	635	7	11	3	2	70	44	787

Таблица IX.

ВИДЫ ХОРЕЕВ У ПОЭТОВ XVIII ВЕКА (Количество стихов)

Авторы	2 х	3 х	4 х	5 х	6 х	7 х	8 х	См. х	В х	Всего
Тредиаковский			930	96	208			76		1310
Ломоносов			386	2	10				100	498
Сумароков		22	2568	8	38	14	16	1021	425	4112
Поповский										—
Херасков										12405
Майков			996							996
Княжнин	6	9	46					30		91
Петров										—
Попов			927		30			4		961
Богданович		24	231							255
Николев			3625					428	22	4075
Державин		8	3569					220	90	3887
Львов			1096	16	36			20		1168
Костров			150						22	172
Хемницер			72					12		84

Авторы	2 х	3 х	4 х	5 х	6 х	7 х	8 х	См. х	В х	Всего
Капнист			870		90		46	140		1146
Радищев	60		3112							3172
Горчаков	12		158					89	28	287
Муравьев			721							721
Долгорукий			1919					28		1947
Карабанов			493							493
Карамзин	18		1456					12		1486
Крылов			2043						93	2136
Дмитриев		20	787							807
Хованский	168		564							732
	264	84	39124	122	412	14	62	2080	780	42941

Таблица X

ТРЕХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ И НЕКЛАССИЧЕСКИЙ СТИХ ПОЭТОВ XVIII ВЕКА

(Количество произведений)

Авторы	Трехсложные размеры				Всего	Неклассический стих		
	д	амф	ан	ТВА		Лог	Д-к	Всего
Тредиаковский	—	—	—	—	—	49	9	58
Ломоносов	—	—	—	—	—	—	1	1
Сумароков	5	13	6	3	27	51	20	71
Поповский	—	—	—	—	—	—	—	—
Херасков	9	8	—	—	17	—	—	—
Майков	1	—	3	—	4	—	1	1
Княжнин	—	—	—	—	—	—	—	—
Петров	—	—	—	—	—	—	—	—
Попов	2	—	1	—	3	—	—	—
Богданович	—	—	—	1	1	—	—	—
Николев	10	—	—	1	11	15	—	15
Державин	14	9	—	10	33	7	8	15
Львов	—	—	—	—	—	1	5	6
Костров	—	—	—	—	—	—	—	—
Хемницер	—	—	—	—	—	—	—	—

Авторы	Трехсложные размеры				Всего	Неклассический стих		
	д	амф	ан	ТВА		Лог	Д-к	Всего
Капнист	—	—	—	—	—	7	4	11
Радищев	6	1	1	1	9	1	2	3
Горчаков	1	1	1	—	3	—	—	—
Муравьев	—	1	1	—	2	—	3	3
Долгорукий	—	1	—	—	1	—	—	—
Карабанов	—	1	—	23	3	—	—	—
Карамзин	5	2	—	—	7	3	—	3
Крылов	2	4	2	—	8	2	1	3
Дмитриев	—	1	—	1	2	—	—	—
Хованский	1	—	—	—	1	—	—	—
	56	42	15	19	132	136	54	190

Примечание: в графе ТВА (трехсложники с вариациями анакруз) учтены и смешанные формы трехсложников; в графе Д-к (дольник) учтены и другие формы неурегулированного стиха.

Таблица XI.

ТРЕХСЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ И НЕКЛАССИЧЕСКИЙ СТИХ ПОЭТОВ XVIII ВЕКА

(Количество стихов)

Авторы	Трехсложные размеры					Неклассический стих		
	д	амф	ан	ТВА	Всего	Лог	Д-к	Всего
Тредиаковский	—	—	—	—	—	5415	16413	21828
Ломоносов	—	—	—	—	—	—	10	10
Сумароков	68	123	114	38	343	1341	840	2181
Поповский	—	—	—	—	—	—	—	—
Херасков	199	76	—	—	275	—	—	—
Майков	106	—	43	—	149	—	18	18
Княжнин	—	—	—	—	—	—	—	—
Петров	—	—	—	—	—	—	—	—
Попов	20	—	4	—	24	—	—	—
Богданович	—	—	—	12	12	—	—	—
Николев	249	—	—	52	301	793	—	793
Державин	594	273	—	319	1187	218	202	420
Львов	—	—	—	—	—	11	308	319
Костров	—	—	—	—	—	—	—	—
Хемницер	—	—	—	—	—	—	—	—

Авторы	Трехсложные размеры				Всего	Неклассический стих		
	д	амф	ан	ТВА		Лог	Д-к	Всего
Капнист	—	—	—	—	—	107	58	165
Радищев	58	28	4	80	170	16	85	101
Горчаков	8	13	5	—	26	—	—	—
Муравьев	—	24	59	—	83	—	63	63
Долгорукий	—	16	—	—	16	—	—	—
Карабанов	—	10	—	71	84	—	—	—
Карамзин	120	87	—	—	207	74	—	74
Крылов	16	82	88	—	186	171	27	198
Дмитриев	—	4	—	20	24			
Хованский	8	—	—	—	8	—	—	—
	1446	737	317	592	3092	8146	18024	26170

Примечание: в графе ТВА (трехсложники с вариациями анакруз) учтены и смешанные формы трехсложников; в графе Д—к (дольник) учтены и другие формы неурегулированного стиха.

Таблица XII.

РУССКАЯ МЕТРИКА XVIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Количество произведений

	XVIII век		1 четв. XIX в.		2 четв. XIX в.		Всего	
	Произв.	%	Произв.	%	Произв.	%	Произв.	%
Ямбы	5070	82,0	4491	77,8	4910	57,4	14471	70,5
Хореи	787	12,7	604	10,4	1753	20,5	3144	14,8
Дактиль	56	0,9	77	1,3	474	5,5	607	3,0
Амфибрахий	42	0,7	258	4,4	629	7,3	929	4,5
Анапест	15	0,2	54	0,9	403	4,7	472	2,3
Смеш. трехсл.	19	0,3	24	0,8	85	1,0	128	0,6
Всего трехсл.	132	2,1	413	7,1	1591	18,5	2136	10,9
Неклассич.	190	3,0	262	4,6	300	3,5	752	3,6
Всего	6179	100%	5770	100%	8554	100%	20503	100%

Количество стихов

	Стихов	%	Стихов	%	Стихов.	%	Стихов.	%
Ямбы	348230	83,2	289008	76,3	287666	64,1	924904	74,1
Хорей	42941	10,2	28599	7,5	92917	20,7	164457	13,2
Дактиль	1446	0,3	2250	0,6	15279	3,4	18975	1,5
Амфибрахий	737	0,1	9352	2,4	21676	4,8	31765	2,5
Анапест	317	0,1	1774	0,5	17239	3,8	19330	1,5
Смеш. трехсл.	592	0,1	562	0,1	3328	0,7	4482	0,4
Всего трехсл.	3092	0,7	13938	3,6	57522	12,8	74552	6,0
Неклассич.	26170	6,2	47034	12,4	10445	2,3	83649	6,7
Всего	420433	100%	378579	100%	448550	100%	1247562	100%

Таблица XIII

МЕТРИЧЕСКИЕ ФОРМЫ XVIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

	XVIII век		1 четв. XIX века		2 четв. XIX века	
	Колич.	%	Колич.	%	Колич.	%
1я	3		—	—	—	—
2я	7	0,1%	25	0,4%	45	0,5%
3я	285	4,6%	108	1,8%	187	2,1%
4я	1264	20,4%	1698	29,4%	2323	27,1%
5я	14	0,2%	405	7,0%	791	9,2%
6я	1551	25,0%	699	12,1%	668	7,8%
7я	—	—	3		4	
8я	—	—	—	—	1	
Смешанный ямб	285	4,6%	302	5,2%	511	6,0%
Вольный ямб	1661	26,8%	1251	21,7%	380	4,4%
Всего ямба	5070	82,0%	4491	77,8%	4910	57,4%
2х	5	0,1%	6	0,1%	14	0,2%
3х	10	0,2%	29	0,5%	144	1,6%
4х	635	10,2%	478	8,2%	1246	14,5%
5х	8	0,1%	9	0,2%	99	1,1%
6х	11	0,2%	16	0,3%	59	0,7%
7х	3		—	—	—	—
8х	2		—	—	2	
Смешан. хорей	69	1,1%	58	1,20%	178	2,0%
Разност. хорей	44	0,7%	8	0,1%	11	0,1%
Всего хорея	787	12,7%	604	10,4%	1753	20,5%

	XVIII век		1. четв. XIX века		2 четв. XIX века	
	Колич.	%	Колич.	%	Колич.	%
2д	15	0,2%	28	0,5%	25	0,3%
3д	13	0,2%	8	0,1%	76	0,9%
4д	16	0,3%	20	0,3%	137	1,6%
5д	3		3		44	0,5%
6д	—	—	—	—	63	0,6%
Смешан. дактиль	3		12	0,2%	105	1,1%
Разност. д	6	0,1%	6	0,1%	24	0,3%
Всего дактиля	56	0,9%	77	1,3%	474	5,5%
2амф	31	0,5%	40	0,7%	67	0.8%
3амф	2		33	0,6%	186	2,1%
4амф	7	0,1%	100	1,7%	176	2,0%
5амф	—	—	9	0,1%	17	0,2%
6амф	—	—	1		2	
8амф	—	—	1		—	—

	XVIII век		1 четв. XIX века		2 четв. XIX века	
	Колич.	%	Колич.	%	Колич.	%
Смеш. амф.	1	—	53	0,9%	166	2,0%
Разност. амф.	1	—	21	0,3%	16	0,2%
Всего амфибр.	42	0,7%	258	4,4%	629	7,3%
I ан					3	
2 ан	7	0,1	14	0,2	51	0,6
3 ан	6	0,1%	15	0,3%	208	2,4%
4 ан	2		4		42	0,5%
5 ан	—	—	1		4	
Смешан. анапест	—	—	11	0,2%	81	1,0%
Разност. ан.	—	—	9	0,1%	14	0,2%
Всего анап.	15	0,2%	54	0.9%	403	4,7%
ТВА	6	0,1%	12	0,2%	39	0,5%
Смешан. трехсл.	13	0,2%	12	0,2%	46	0,5%
Всего трехсл.	132	2,1%	413	7,1%	1591	18,5%
Логаэды	114	1,3%	59	1,0%	36	0,5%
Держав. лог.	18	0,4%	7	0,1%	4	
КП	—	—	1		37	0,5%
Элегич. дистих	2		61	1,0%	54	0,6%
Гексаметр	15	0,2%	92	1,5%	37	0,5%
Д-к	17	0,3%	24	0,4%	35	0,5%
Прочие формы	24	0,4%	18	0,3%	97	1,0%
Всего неклассич.	190	3,0%	262	4,6%	300	3,5%
Всего	6179	100%	5770	100%	8554	100%

СОДЕРЖАНИЕ